تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني

قراءة نقدية

الدكتورة

نفلة حسن احمد العزي

تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني

قراءة نقدية

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2010/3/915)

813.09

العزي، نفلة حسن أحمد

تقنيات السرد واليات تشكيله الفني/ نفلة حسن أحمد الغزي

عمان: دار غيداء 2010

(   ) ص

ر.أ: (2010/3/915)

الواصفات: /النقـد الأدبي // التحليـل الأدبي// القصـص العربيـة// العـراق/الأدبـاء العرب/

*تم اعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

ISBN: 978-9957-480-57-8

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي- شارع الملكة رانيا العبدالـلـه
مجمع العساف التجاري-الطابق الأول

تلفاكس: 5353402 6 962+
خلوي:962795667143+

ص.ب:520946عمان 1152 الأردن
E- mail:darghidaa@gmail.com

تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني

قراءة نقدية في قصص الكاتب العراقي - أنور عبد العزيز

المؤلف

الدكتورة نفـلة حسن أحمد العزي

الطبعة الأولى

2011م-1432هـ

الإهداء

الى روح كل عراقي..

أريقت..

قطرات دمه..

سدى..

بلا أي ذنب..

إلى التي غمرتني بعطاء محبتها وحنانها المتدفق أبدا..

أسرتي الكريمة ...

نفلة

الفهرس

الفصل الأول

البنية الزمنية

الفصل الثاني

المنظور القصصي

المقدمة

الحمد لـلـه حمدا كثيرا بالغا حد الرضا، والصلاة والسلام على خـير خلقـه النبـي المصـطفى، وعلى آله وصحبه أهل الصدق والوفا.

وبعد ...

فقد حظيت القصة بمكانة متميـزة بـين قرينتيهـا (المقالـة، المسرـحية) بوصـفها فنـا جديـدا ينضوي - إلى جانبهما - تحت لـواء أجنـاس الأدب في العصرـ الحـديث، ذلـك العصرـ الـذي شـهد تغيرات وعوامل متنوعة كانت لها بصماتها الكبيرة على واقع الإنسان مع قضاياه المعاصرة، ولاسيما تلك التي خصت طبيعة اتجاهه الفكري وانتمائه لبيئته الاجتماعية بعد الانفتـاح الهائـل والاطـلاع المتبادل على خصائص وسمات كل من الثقافتين العربية والغربية.

ولئن كانت القصة العربية الحديثة تقر باستعارتها آليات هذا النتاج النثري وعناصره الفنية من تشكيلة القصة الغربية، فليس للأخيرة أن تنكر هويته المستوحاة من الجذر العـربي المتمثـل في سير الأبطال وقصص القرآن والمقامات وسواها من الأصول العربية التي مهدت الطريق لظهور فن القصة بالشكل الذي نراه عليه الآن، والذي نتج عن مواكبة تجارب الماضي الآفلة لمنهجيـة الحـاضر الجديدة.

وأبرز مسلمات هذا الفن، انه لم يقتصر على نـوع معـين يقيـد بـه الكاتـب، بـل إن قوالبـه تعددت بين (الأقصوصة) و (القصة القصيرة) و (القصة) و (الرواية). ولعلنا لا نحيـد عـن الصـواب إن قلنا إن (القصة القصيرة) هي أكثر الأشكال انسجاما مع متطلبات العصر الحديث، كون الحيـاة فيه أصبحت أشد تعقيدا وأكثر تشابكا في جزئياتها من ذي قبل، ولذلك فهي تستدعي الانتقـال إلى مرحلة تخصص لها تلك

الجزئيات وتعطي كلا منها حقه الوافي، وهو ما استطاعت أن تقدمه (القصة القصيرة) بتركيز عناصر بنائها على فكرة واحدة وزاوية معينة من زوايا الحياة المتشعبة.

و لا ريب أن للقصة العربية الحديثة شأنا يذكر في إمداد الركب القصصي الإبداعي بأعمال أدبية متميزة وجادة، سعى كتابها إلى إبراز خصوصية هذا الفن في الأدب العربي، وذاتيته المستقلة في استلهام الواقع والتأثر بروح العصر ـ وما اكتنفه من معطيات قوية الأواصر بحياة الإنسان وتقاليده وأعرافه.

ومن هنا فقد بدت القصة العربية ذات نكهة مميزة عن سواها، على الرغم من أنها ما تزال تشق طريقها نحو الاكتمال والنضج من جهة، والتطلع نحو آفاق التطور المستقبلي من جهة أخرى، إذ ما ان وجد المبدع العربي في فن القصة متنفسا للتعبير عن مكنونات روحه المفعمة بحيوية التفاعل مع ضروب الحياة المختلفة حتى أخذ يصب جل جهده واهتمامه بأنظمة بنائها وقواعد تركيبتها الفنية، الأمر الذي جعله يمتلك ناصيتها بنجاح بعد الاكتساب والممارسة.

ولأن القاص العراقي - الموصلي (أنور عبد العزيز) يقف في ذات موضع الفنانين الموهوبين بعاطفة رقيقة ويقظة حادة في الشعور بأدق الخلجات التي تسري في المجتمع والتي لا تكاد تحظى إلا باهتمام نزر قليل من الكتاب، ولما أوحت به موهبته هذه من إنسانية القصة وجلال الغرض وصدق التعبير عن موجودات الكون وموضوعات المجتمع وشؤون الحياة، كان ذلك كله مدعاة لأن يحظى بدراسة موسعة تتناول إبداعاته القصصية النابعة عن امتزاج روحين في جسد واحد (روح الإنسان مع روح الفنان)، علما أن ثمة مقالات كثيرة قد تناولت نقد أعماله الفنية، منها ما اختص بنقد قصة واحدة فقط، ومنها ما كان نقدا عاما وشاملا لقصص مجموعة بأكملها.

واختيارنا لموضوع السرد في قصص (أنور عبد العزيز) القصيرة يعود إلى أن الكاتب اعتمد مكونات هذه العملية وسيلة طيعة في إبراز جمالية حكاياته المتنوعة التي

تميز بعضها بالشخصية القصصية، وبعضها الآخر بالمكان، وبعضها الثالث بالرؤية المواتية لطبيعة الأحداث. ثم إن كثرة التقنيات الزمنية التي وردت فيها، والأسلوب الشيق الذي صيغت به مضامين القصص، أوضح أن السرد هو العملية التي أبان القاص بوساطتها عن كل السمات المذكورة آنفا، ولولا السرد لما تمكنت الدراسة من معرفة خصوصية أي منها لديه، مما يدل على اهتمامه البالغ والموجه نحو عرضها بالشكل الحكائي المطلوب لغاية منشودة.

وقد قامت خطة البحث على فصلين اثنين سبقهما تمهيد تناولنا فيه ثلاثة محاور، تمثل أولها في تبيان الدلالتين اللغوية والاصطلاحية لكلمة (السرد)، وفي الثاني تم إعطاء نبذة تاريخية عن نظرية السرد التي تأسست بتضافر جهود البنيويين (الروس والانكلوسكسونيين الفرنسيين)، أما المحور الثالث فقد دار حول سيرة الكاتب الذاتية ونشاطه في مجالات القصة والمقالة النقدية والثقافية العامة.

وتم تخصيص الفصل الأول لدراسة البنية الزمنية التي ضمت تقنيات رئيسة وفرعية شتى استلزمت أن تستقل بكثرتها عن الفصل الثاني المعنون بـ (المنظور القصصي) الذي يعد الزمن أحد مستوياته البنائية، وانقسم الفصل الأول على مبحثين: أحدهما تناولنا فيه ترتيب اتجاهات زمن الأحداث وتناوبها بين الماضي والحاضر والمستقبل، وهو ما يقوم على أساس وجود مفارقتين زمنيتين هما: مفارقة الارتداد الخاصة بزمن الماضي، ومفارقة الاستباق الخاصة بزمن المستقبل، أما الحاضر فهو يقف وسيطا بينهما، كونه يمثل الزمن الأصلي للقصة، وأي انحياد عن مساره الخطي يؤدي إلى إبراز شكل إحدى المفارقتين حسب الاتجاه الذي يتخذه سير أحداثها، بينما تناولنا في المبحث الثاني آليات الحركة الزمنية بالنظر إلى العلاقة بين مدة الأحداث أو الوقت الذي استغرقه وقوعها، وطول النص من حيث عدد أسطره وصفحاته، وتمثلت هذه الآليات في أربعة أشكال سردية هي (الحذف، المجمل، المشهد، الوقفة الوصفية).

وفي الفصل الثاني درسنا مبحثي الصيغة والرؤية، انطلاقا من العلاقة القائمة بين الراوي والمروي، فكان لمستوى الصيغة ثلاثة أنماط في التعبير عن متن الحكاية هي (السرد، العرض، النقل)، أما في الرؤية فقد اعتمدنا تقسيم (بويون) في تحديد أنماطها المتمثلة بـ (الرؤية من الخلف، الرؤية مع، الرؤية من الخارج)، مع الأخذ بنظر الاعتبار تعدد الرؤى في ضوء أحداث متباينة، ثم تعددها في ضوء حدث واحد.

ونود الإشارة إلى صعوبتين واجهتا رحلة الدراسة، أما الأولى فإنها تكمن في عدم استقرار الوضع الأمني في بلدنا الحبيب وهو ما شمل مدينة (الموصل) أيضا، إذ شهدت ظروفا متخلخلة جدا حتى غدت غير التي عهدناها، ولأني أدرس في جامعتها وأنا من مدينة مغايرة فقد كنت أتحوط الحذر كثيرا في الانتقال منها واليها، وهذا بدوره قيد مسارنا العلمي بأوقات كان الأمن فيها نادرا وكان البحث بحاجة إلى سواها للإيفاء بمتطلباته في حينها.

أما الصعوبة الثانية فقد تمثلت في أن لقاءنا الشخصي- بالقاص لم يأخذ مجراه الطبيعي، كونه يعاني - وللأسف- من عدم القدرة على السماع جيدا لكلام من يتحدث معه، فكانت الطريقة الوحيدة للاستجواب هي كتابة بعض الأسئلة أمامه لإبلاغه بما نريد التعرف عليه، ولما أدركنا الوقت بهذه الطريقة، اضطررنا إلى أن نطلب منه إرسال أجوبة بعضها الآخر إلى الكلية عن طريق أحد زملائه المخلصين، جزاه الله عنا خير الجزاء.

ومسك آخر الكلام هو أملي أن تفيد هذه الدراسة القراء بما يعينهم على العبور إلى أفق معرفي أرحب ورؤية نقدية فاحصة لسردية النصوص.

و الله ولي التوفيق..

التمهيد

أولا: السرد لغة واصطلاحا

السردية مصطلح نقدي وضعه (تودوروف) عام 1969 م للدلالة على (علم السرد) الذي أخذ يشغل حيزا واسعا من اهتمام النقاد والدارسين [1]. ومع انه مصطلح حديث الاستخدام، لكنه ليس وليدا جديدا بين ضروب الآداب الغربية، لأن أصوله القديمة تعود إلى زمن (أفلاطون) و(أرسطو) [2]، ولها فضل الاسهام في إرساء موانئ تطوره كعلم له قواعد وآليات محددة في بنية التركيب الابداعي.

ولا مناص من التعرف على دلالتيه اللغوية والاصطلاحية لأجل إعطاء صورة واضحة ومتكاملة عن معناه.

فالاصل اللغوي لكلمة (سرد) هو " تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعا، ويقال سرد الحديث ونحو يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له " [3].

أما السرد في دلالته الاصطلاحية فهو يعني " المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء كان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال "[4]، على أن يراعي القاص في كلا الشكلين مبدأ إثارة المتعة الفنية عند المتلقي،

---

(1) ينظر: السردية، حدود المفهوم، بول بيرون، ت: د . عبد الله ابراهيم، الثقافة الاجنبية ع 2، س 1992 / 26 .

(2) ينظر: النص الروائي (تقنيات ومناهج)، بيرنار فاليط، ت: رشيد بنحدو / 18-19 .

(3) لسان العرب: ابن منظور / 4: 195.

(4) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة، كامل المهندس/ 112 .

ويعول ذلك - بالتأكيد - على كيفية العرض التي على أساسها يتم تمييز هذا النسج البنائي عن ذاك.

وبتعبير أكثر دقة ووضوحا، فإن السرد يشير الى " الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي (الحاكي) ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكأن السرد إذن هو نسج الكلام ولكن في صورة حكي "[1]. مما يعني أنه بإمكان القاص تنظيم مادته الحكائية وفق النمط الذي يرتأيه في تنسيق الوقائع أو الأحداث وتوزيعها بين ثنايا نصه الابداعي. وبذلك يؤدي السرد مهمة تشكيل البناء الفني للحكاية، فضلا عن اضفائه الطابع الجمالي على مجمل زواياها.

وبما أن البناء الفني هو " منظومة العلاقات التي يقيمها السرد بين العناصر الفنية "[2]، فإن ذلك ليس بمنأى عن الرأي القائل " إذا كان لكل عمل فني في بنيته المتعددة المستويات من مستوى خاص به يحكمها جميعا، فإن المستوى السردي هو الذي يشغل هذا الموقع في العمل الروائي "[3]، وعليه فمن الممكن أن يعد السرد الأداة المميزة للفن القصصي عن باقي الفنون الأدبية الأخرى.

وهكذا يتبين لنا أنه مهما تعددت آراء النقاد واختلفت أساليبهم في تحديد معنى (السرد) وبيان دوره الوظيفي في النص، إلا أنها تلتقي عند محور رئيس قائم على التواشج المتين بين مكوني (القص) و (الحكاية)، ذلك أن معرفتنا للأخيرة لا تتأتى إلا من خلال الكيفية التي تروي لنا محتواها وتصوره تصويرا حيا ومؤثرا في الوقت ذاته،

---

(1) ألف ليلة وليلة (تحليل سيميائي – تفكيكي لحكاية حمال بغداد): د. عبد الملك مرتاض / 84 .

(2) البناء الفني لرواية الحرب في العراق (دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة): د . عبد الله ابراهيم / 7 .

(3) أبحاث في النص الروائي العربي: سامي سويدان / 177 .

وبالمقابل فأن هذه الكيفية لن يكون لها حضور على ساحة الأدب ما لم يكن ثمة محتوى معين تعبر عنه.

ثانيا: نبذة تاريخية عن نظرية السرد

استطاع المنهج البنيوي أن يحرر النص الأدبي ويفك عنه القيود التي تكبل بها في ظل المناهج التقليدية القديمة، إذ كانت توظفه لأغراضها النفسية والاجتماعية والتاريخية، في حين أخذت البنيوية تبحث فقط في نظمه وقوانينه وأنساقه الفنية، بمعزل عن أي حقل آخر خارج هذا النطاق.

وقد برز التحليل البنيوي للنص الأدبي بصورته الواضحة مع بدء الحركة الشكلانية التي ظهرت في روسيا في مطلع القرن العشرين وازدهرت أثناء عقده الثالث، وقد ضمت هذه الحركة عددا من النقاد والباحثين أمثال (توماشفسكي) و (جاكوبسون) و (ايخنباوم) و (بروب) و (شلوفسكي) وغيرهم ممن انصبت جهودهم في الكشف عن بنية العمل السردي ومدى تأثرها بعنصر الزمن، كما اهتموا بدراسة الأنساق البنائية التي تتشكل من خلالها الحكاية وذلك " انطلاقا من إقامة تماثل بين أنساق المبنى الحكائي والأنساق الاسلوبية في الاستعمال اللغوي " [(1)].

وبدافع علمي منشد إلى الصرامة والدقة في تحديد منهجية البحث تبنى الشكلانيون الروس مبدأين اثنين في دراستهم للأعمال الأدبية: أولهما لخصه (جاكوبسون) بعبارة واحدة هي " أن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب ولكن

(1) فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في ادب نبيل سليمان): محمد عزام / 22 .

الأدبية " [1] أي المميزات أو الخصائص التي تجعل من الأثر الأدبي عملا أدبيا بغض النظر عن علاقته بما هو خارج عنه.

أما المبدأ الثاني فهو ما يتعلق بمفهوم الشكل، إذ إنهم رفضوا ثنائية الشكل والمضمون رفضا تاما وذهبوا إلى " أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره ببروز شكله " [2]، وهم بذلك يخالفون النظرية التقليدية القديمة التي كانت تؤكد على ضرورة التلازم بين شكل النص الابداعي ومضمونه.

وقد كان لاهتمام الشكلانيين باللسانيات واستلهامهم لأبحاث (دي سوسير) اللغوية أثر واضح في تحليلهم وتقييمهم للعمل الادبي، إذ تم " اتخاذ اللسانيات نفسها نموذجا مؤسسا للتحليل البنيوي للسرد " [3] على أساس أن " البحث في صميم اللغة يؤدي إلى اكتشاف نظامها..... وبالمثل فإن البحث في صميم العمل الأدبي يؤدي إلى اكتشاف نظامه " [4].

وإذا كانت اللسانيات ترى أن آخر وحدة يمكن التعامل معها هي (الجملة) فإن (الملفوظ) ليس سوى تتابع للجمل التي تكونه [5]. ولذلك فقد ركزت البنيوية الشكلية

---

(1) في أصول الخطاب النقدي الجديد: تزفتان تودورودف، رولان بارت وآخرون، ت: أحمد المديني /12.
(2) نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيون الروس): ت: ابراهيم الخطيب / 10 .
(3) التحليل البنيوي للسرد: رولان بارت، ت: حسن بحراوي، بشير القمري وآخرون، آفاق المغرب، ع 8-9، س 1988 / 8 .
(4) نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة: نبيلة ابراهيم سالم / 33 .
(5) ينظر: التحليل البنيوي للسرد / 8 .

على دراسة (الملفوظ) أو (الخطاب) بوصفه نتاجا لسانيا يمثل " الكلام الأدبي الذي يستعمله الراوي موردا حكايته في صلبه " [1].

إن الدور الرائد الذي لعبه الشكلانيون الروس في توجيه النظر إلى بنية الخطاب الأدبي، والتمييز الذي أقاموه داخل أي عمل حكائي بين ما سماه (توماشفسكي) بالمتن والمبنى، كان له أبلغ الأثر فيما تلاه من الأبحاث والدارسات. ويقصد بـ (المتن الحكائي): " مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، التي يقع إخبارنا بها خلال العمل. إن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة علمية .... حسب النظام الطبيعي، بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الاحداث أو أدخلت في العمل " [2].

أما (المبنى الحكائي) فهو " يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا " [3].

إذن نفهم من ذلك أن المتن هو مادة القصة الخام التي تتضمن سلسلة من الأفعال والوقائع الجارية وفق تسلسلها الزمني الحقيقي، بينما يشير المبنى إلى تقديم تلك المادة بترتيب فني مميز تقنيا عن الأول.

ومن هنا فـ " إن تركيز الشكلانيين على التقنيات قادهم إلى أن يعاملوا الأدب بوصفه استعمالا خاصا للغة " [4]، فمثلا يرى (توماشفسكي) أن الجمل وحدات

(1) مدخل إلى التحليل البنيوي الشكلي للسرد: يحيى عارف الكبيسي، الأقلام، ع 5-6، س 59/1997.
(2) نظرية المنهج الشكلي / 180 .
(3) م . ن / 180 .
(4) النظرية الأدبية المعاصرة: رامان سلون، ت: سعيد الغانمي / 18 .

صغيرة متجزئة من وحدات أكبر تتشكل مع بعضها لتؤلف القصة أو الراوية، وهذه الجمل هي الحوافز، وقد صنفها على نوعين:

1- حوافز مشتركة لا يمكن الاستغناء عنها كونها أساسية في الوقت المتن الحكائي.

2- حوافز حرة يمكن الاستغناء عنها لارتباطها بالصياغة الفنية للقصة، أو بعبارة أخرى متعلقة بـ (المبنى الحكائي) فإبعادها عن النص لا يخل بأحداث القصة.

ويعطي (توماشفسكي) تصنيفا آخرا للحوافز فيميز بين (الحوافز الديناميـة) التي تغير الأوضاع في الحكي، و (الحوافز الساكنة) التي ينحصر دورها على التمهيد للحوافز الدينامية [(1)].

ويعد موضوع الحوافز بداية حقيقية لدراسة بنية الحكي بشكل عام، غير أن البحث الشكلاني لم يقف عند حد هذا الموضوع، بل أخذ باكتشاف أبنية أخرى لا تقل أهمية عنه سميت بـ (الوظائف)، وكان (فلاديمير بروب) أول من أشار إليها في دراسته للحكاية الشعبية اعتمادا على التحليل المورفولوجي الذي يعرف بأنه " وصف للحكايات وفقا لاجزاء محتواها، وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض، ثم علاقتها بالمجموع " [(2)].

ثم أكمل (شلوفسكي) ما بدأه (بروب) وحاول أن يحصر الأنساق البنائية في الأدب القصصي بدراسته الموسومة بـ (بناء القصة القصيرة والرواية)، وقد قامت هذه الدراسة إلى نصوص متعددة اتخذتها مدارا لبحثها، كحكايات(ألف ليلة وليلة)، و

(1) ينظر: فضاء النص الروائي / 23 .
(2) م . ن / 33-34 .

قصص (الديكاميرون) وقصص (تولستوي) وأخرى لـ (تشيخوف) وغيرها من النصوص، وأبرز الأنساق البنائية التي أشار إليها (شلوفسكي) في هذه النصوص هي: التتابع، التضمين، التوازي، التنضيد [1].

ويقصد بالتتابع انه " النسق الذي يقوم في البناء على أساس رواية أحداث القصة جزءا بعد آخر، دون أن يكون بين هذه الأجزاء شيئا من قصة أخرى " [2] بمعنى الاستمرارية في روايتها على وفق تعاقبها الزمني وصولا إلى النهاية.

أما نسق التضمين فهو " يقوم على أساس نشوء قصص كثيرة في إطار قصة قصيرة واحدة " [3] وتعد حكايات (ألف ليلة وليلة) انموذجا بارزا لهذا النمط من البناء.

وبالنسبة لنسق التوزاي فهو يتميز " في أن المادة الحكائية فيه تتجزأ إلى أكثر من محور، بحيث تتعاصر زمانيا في وقوعها " [4]، أي أن البناء هنا يسمح برواية حكايتين أو أكثر تقع أحداثها في نفس الوقت.

وأخيرا نسق التنضيد الذي يذكر له (شلوفسكي) تعريفا ينص على أنه " تتابع قصص قصيرة، مستقلة كل واحدة عن الأخرى، لكن تتصل فيما بينها شخصية مشتركة " [5]، بحيث تكون هذه الشخصية هي المحور الرئيس الذي تدور حوله أحداث أكثر من قصة.

---

(1) ينظر: نظرية المنهج الشكلي / 122-129 .
(2) البناء الفني في الرواية العربية في العراق: د. شجاع مسلم العاني / 1: 13 .
(3) البناء الفني في الرواية العربية في العراق / 1: 15 .
(4) المتخيل السردي: د . عبد الله ابراهيم / 110.
(5) نظرية المنهج الشكلي / 146 .

وبذلك يصبح لجهود الشكلانيين الروس الفضل الكبير في تمهيد الطريق أمام الدراسات البنيوية اللاحقة، كونهم أوضحوا لها الفكرة الأساسية التي يقوم عليها المنهج البنيوي في دراسة الأدب.

وتجدر الإشارة إلى التيار النقدي الذي ظهر في انجلترا في نفس الفترة التي ازدهرت فيها الدراسات الشكلانية في روسيا وبلغت اوجها.

وقد كان لهذا النقد " ميل واضح إلى الدراسة الداخلية للأعمال الروائية وإن كانت نزعته الشكلية تظهر تدريجيا في استحياء "[1]. ويمثل كل من (بيرسي لوبوك)
و(فورستر) و(ادوين موير) أبرز النقاد الانجليز الذين أسسوا هذا التيار النقدي، إذ كانت لإسهاماتهم وجهودهم النقدية دور جاد في ميدان نظرية السرد.

فـ (لوبوك) يرى أنه من المهم أن " نبحث في الرواية عن الشكل "[2]. ويبدو أن قضية وجهة النظر هي أهم القضايا التي ركز عليها (لوبوك) في الدراسة، وقد لاحظ ذلك الناقد (موير) عندما قال: " إنه أي (لوبوك) لا يكشف لنا ماهية الشكل
(شكل الرواية)، بيد أنه من الواضح أنه يعني به شيئا يختلف عما نقصد به (البناء) هنا، فالشكل كما نفهمه يعتمد على ما يسميه (وجهة النظر) "[3].

وقد اعتمد (لوبوك) في تحليلاته النقدية حول فن الرواية على بعض المبادئ التي نادى بها أستاذه (هنري جيمس) غير أن هذه المبادئ لاتعد الأساس الوحيد الذي تبناه

---

(1) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: د . حميد محمد لحمداني / 13 .
(2) صنعه الرواية: بيرسي لوبوك، ت: د. عبد الستار جواد / 20 .
(3) بناء الرواية: ادوين موير، ت: ابراهيم الصيرفي / 4 .

(لوبوك) في عمله، رغم أنها بقيت أساسا للمقاربات النقدية في البلدان الانكلوسكسونية [(1)].

في حين يرى (فورستر) أن الحبكة هي التي تكسب الرواية جمالها الفني لذا فقط ارتبط الجمال عنده بالحبكة ارتباطا وثيقا [(2)].

ويميز (فورستر) بين الحكاية والحبكة فيذهب إلى أن الحكاية هي " مجموعة من الحوادث مرتبة ترتيبا زمنيا، والحبكة أيضا سلسلة من الحوادث يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج " [(3)]. وقد ذكر ثلاث جمل أوردها كأمثلة يوضح بها تمييزه هذا، فإذا قلنا: (مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ذلك) فهذه حكاية، وإذا قلنا: (مات الملك وبعدئذ ماتت الملكة حزنا) فهذه حبكة، أما قولنا: (ماتت الملكة، ولم يعرف احد سببا لموتها، حتى اكتشف انها ماتت حزنا على وفاة الملك) فهذه حبكة أيضا ولكنها تختلف عن الحبكة الأولى لأن فيها سرا غامضا [(4)]

ومن الملاحظ أن (فورستر) في تفسيره هذا يقترب كثيرا من أبحاث الشكلانيين الروس، وبالأخص في التعريف الذي ذكر فيه معنى كل من الحكاية والحبكة، مبينا الفرق بينهما تماما كما هو بين ما سماه (توماشفسكي) بالمتن والمبنى المشار إليهما فيما تقدم.

ويأتي الناقد (موير) ليتحدث في كتابه (بناء الرواية) عن الأنماط الشكلية للرواية مسلطا ضوء تفكيره على العلاقات التي تربط بين جوانبها الأساسية وهي لديه (الحدث، الحبكة، الشخصية) إذ إنه يرى أن ثمة عدة أنواع من الروايات:

(1) ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، مجموعة مؤلفين، ت: ناجي مصطفى / 12 .
(2) ينظر: أركان القصة، أ . م . فورستر، ت: كمال عياد جاد / 105-106 .
(3) م . ن / 105 .
(4) ينظر: م . ن / 105-106 .

- رواية الحدث: وهي الرواية التي يغلب فيها الحدث على ما عداه، وتكون فيها الشخصيات مجرد أدوات لخدمة الحدث ونموه [1].
- رواية الشخصية: وهي على العكس من رواية الحدث، اذ تكون الشخصية فيها هي المهيمنة، أما الحدث فهو تابع لها [2].
- الرواية الدرامية: وتكون فيها الشخصيات والأحداث ملتحمة مع بعضها في نسيج محكم بحيث تبدو الحبكة من خلاله متوازنة توازنا تاما [3].
- الرواية التسجيلية: وهي في نظر (موير) عبارة عن تفاعل بناء رواية الحدث مع بناء الرواية الدرامية [4].

ومما أسهم في ميدان نظرية السرد وزادها تألقا، ما قدمه الناقد (نورمان فريدمان) في دراسته المتعلقة بـ (وجهة النظر) عام 1955، وما قدمه الناقد (واين بوث) في دراسته (المسافة الزمنية ووجهة النظر) فضلا عن كتابه المهم (بلاغة الرواية) الذي أصدره عام 1961 [5].

أما في فرنسا فقد بدأ التحليل البنيوي للسرد منذ أواسط الستينيات مع ظهور العدد الثامن من مجلة (تواصلات) 1966 إذ خصص هذا العدد لتحليل البنيات السردية [6].

ويعد النقد الفرنسي تتمة وتطويرا لجهود الشكلانيين الروس بعد أن ترجمت أعمالهم الى الفرنسية. فـ (رولان بارت) انطلق في تحليله البنيوي للقصة من لغة السرد

(1) ينظر: بناء الرواية، ادوين موير / 17-18 .
(2) ينظر: م . ن / 18-19 .
(3) ينظر: بناء الرواية / 37 .
(4) ينظر: م . ن / 93 .
(5) ينظر: السردية حدود المفهوم / 28 ؛ نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير / 14-15 .
(6) ينظر: فضاء النص الروائي / 31 .

التي تعد الجملة عبارة عن مقطع يمكن أن يمثل النص أو الخطاب بشكل تام، كما إنه قد اهتم بمسألة الوظائف ورأى أن الوحدات الوظيفية بدلالاتها المختلفة هي التي تكون أشكال الحكي، والوظيفة – في نظره - لا تنحصر في الجملة فحسب، بل قد تقوم كلمة واحدة في الجملة بدور الوظيفة إذا ما نظر إليها ضمن سياقها الخاص [(1)].

ويميز (بارت) بين ثلاثة مستويات في تحليله البنيوي:

- المستوى الأول: هو مستوى الوظائف ويصنفها على نوعين: الوظائف التوزيعية والوظائف الإدماجية أو التكاملية، فالوظائف التوزيعية هي نفسها التي تحدث عنها (بروب)، أما الإدماجية فهي الوظائف التي يتم بوساطتها وصف الشخصيات ووصف الإطار العام الذي تجري فيه الأحداث.
- المستوى الثاني: هو مستوى العوامل ويركز (بارت) في هذا المستوى على دراسة الأفعال.
- المستوى الثالث: هو مستوى الحكي ويتشكل هذا المستوى من ترابط مكونين هما: المرسل والمرسل إليه عبر قناة تسمى الرسالة [(2)].

ويأتي (تزفتان تودوروف) ليتخذ من تمييز (توماشفسكي) بين المتن والمبنى أساسا لتحليله البنيوي، إذ يرى أن للعمل الأدبي في مستواه العام مظهرين هما: القصة والخطاب" بمعنى أنه يثير في الذهن واقعا ما وأحداثا قد تكون وقعت، وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية، ... غير أن العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه، فهناك سارد يحكي القصة، أمامه يوجد قارئ يدركها،وعلى

(1) ينظر: م . ن / 36 .
(2) ينظر: فضاء النص الروائي / 37 .

هذا المستوى ليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهم، إنما الكيفية التي بها أطلعنا السارد على تلك الأحداث " [(1)].

نفهم من ذلك أن (تودوروف) يولي نصيبا من الاهتمام بآلية الشكل السردي أكبر مما يحتويه من أفكار وموضوعات تدور حولها بنيته العميقة المندرجة ضمن التركيب الداخلي للنص.

غير أنه يشير إلى أن العمل الأدبي قابل للتحليل والدراسة على وفق ثلاثة مستويات هي:

1- المستوى اللفظي: ويشتمل هذا المستوى على ثلاثة محاور:

- المحور الأول: وندرس فيه نمط الخطاب الذي يستخدمه الراوي في عرض القصة ويسمى هذا النمط بـ (الصيغة).
- المحور الثاني: وندرس فيه العلاقة بين زمن الخطاب وزمن الحكاية.
- المحور الثالث: وندرس فيه الطريقة التي أدركت فيها القصة من خلال منظور الراوي.

2- المستوى الدلالي: ويتعلق بدراسة محتوى ودلالة الوحدات اللسانية، كما أنه يطرح مسألة العلاقة بين النص والواقع.

3- المستوى التركيبي: الذي يدرس العلاقات القائمة بين الوحدات الصغرى في النص [(2)].

---

(1) ينظر: مقولات السرد الادبي، تزفتان تودوروف، ت: الحسين سحبان وفؤاد الصفا، آفاق المغرب، ع 8-9، س 1988 / 31 .

(2) ينظر: مدخل الى التحليل البنيوي الشكلي للسرد / 58 .

ويتابع (جيرار جينيت) التفريق الاساس بين مكوني المتن والمبنى، مبينا أن ثمة ثلاثة أبعاد لكل واقع قصصي:

أ- الحكاية: وهي عبارة عن مجموعة من الأحداث التي تقع ضمن اطار ما (زماني ومكاني)، وتتعلق بشخصيات من نسج خيال الراوي.

ب- السرد: وهو العملية التي ينتج بها الراوي النص القصصي- المشتمل على اللفظ أي(الخطاب القصصي) والحكاية أي (الملفوظ القصصي).

ج- الخطاب القصصي: وهو العناصر اللغوية التي يستعين بها الراوي في التعبير عن متن حكايته [(1)].

وعلى هذا يكون السرد هو القاسم المشترك بين البعدين الأول والثالث، لأن أي نص قصصي لابد أن يتضمن كليهما، والسرد هو الآلية الوحيدة التي تستطيع أن تظهر ذلك مكتوبا على الورق، رغم انها تكون مقيدة بخطية الكتابة.

وعلى غرار (تودوروف) يركز (جينيت) جهده على ثلاث مقولات يراها أساسية في تحليل الخطاب السردي أو ما يسمى بـ (الحكي). وهي:

1- زمن السرد: وهو الذي يتم التعبير من خلاله عن العلاقة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب.

2- رؤى السرد: وهي تشير إلى مختلف أنواع الطرائق التي يتم بها إدراك المادة الحكائية.

3- صيغ السرد: وهي تتعلق بالكيفية التي يعرض لنا بها الراوي وقائع عالمه التخييلي [(2)].

---

(1) ينظر: مدخل الى نظرية القصة: سمير المرزوقي، جميل شاكر / 73-74 .

(2) ينظر: مدخل الى تحليل البنيوي الشكلي للسرد / 59-60 .

وهكذا تكون مكونات الخطاب عند السردية الشكلية محددة في ثلاثة محاور متفقا عليها هي (الزمن، الرؤية، الصيغة)، علما أن السردية قد اتخذت في تحليلها للنص القصصي اتجاهين اثنين:

الأول: الاتجاه الدلالي [1] أو السيميائي [2] أو الوظائفي [3]: الذي " يعنى بمضمون الأفعال السردية دونما اهتمام بالسرد الذي يكونها، إنما بالمنطلق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال " [4].

الثاني: الاتجاه اللساني [5] أو الشكلي [6] أو السياقي [7]: الذي " يعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب، وما ينطوي عليه من رواة، وأساليب سرد ورؤى وعلاقات تربط الراوي بالمروي" [8].

وثمة اتجاه حاول التوفيق بين هذين الاتجاهين كما في كتاب (سيمور جاتمان)، (القصة والخطاب - بنية السرد في الحكاية والفيلم) وكتاب (جيرالد برنس)، (السردية - الشكل والوظيفة في السرد) [9].

---

(1) السردية العربية: د . عبد الله ابراهيم / 10 .
(2) نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير / 97 .
(3) نقلا عن: البنية القصصية في رسالة الغفران: حسين الواد / 28 .
(4) السردية العربية / 10 .
(5) م . ن / 10 .
(6) مدخل الى التحليل البنيوي الشكلي للسرد / 58 .
(7) نقلا عن: البنية القصصية في رسالة الغفران / 28 .
(8) السردية العربية / 10 .
(9) مدخل الى التحليل البنيوي الشكلي للسرد / 59 .

ومن خلال كل ما تقدم نعاين جليا ان جميع الجهود المبذولة قد تضافرت لتجتمع في مسار دراسي واحد غايته الأساسية هي خلق النزعة الاستقلالية للنص الأدبي من جهة، والارتقاء بنظرية السرد البنيوية من جهة ثانية. وعليه فإن هذا العرض الموجز لبعض الابحاث والدراسات البنيوية السباقة في الميدان الذي نروم البحث فيه أملته علينا ضرورة الاطلاع على هذه الابحاث قبل الانتقال إلى الأعمال القصصية التي أبدعتها يد القاص (أنور عبد العزيز) والتي سيتم دراستها دراسة شكلية موافقة لمسار الاتجاه الثاني للسردية أي الاتجاه اللساني.

ثالثا: أنور عبد العزيز / سيرة وإبداع

أنور عبد العزيز قاص عراقي مبدع أمضى مشوارا طويلا من حياته في كتابة القصة القصيرة، إذ وجد فيها ما يعبر به عن رؤيته وأحلامه ومشاعره وفرحه وهمومه، فجاء عالمه القصصي ممثلا " أقرب العوالم التخيلية إلى الواقع على ما فيه من ثراء وتنوع في التصوير والمجاز "[(1)] ولعل هذا ما جعل غالبية قصصه تتسم برومانسية التجربة الصادقة التي جسدت للقارئ سيرته الذاتية وأفكاره النابعة من فيض الذاكرة.. فهو كاتب إنساني متدفق الاحاسيس، رقيق المشاعر، يتمتع بعطاء لغوي ثر وحضور ذهني متميز غلب على فضاءات نصوصه القصصية، فبدت أحداثها ذات طابع حسي مرهف.

ولد القاص في مدينة الموصل عام 1935، وهو الرابع في تسلسل مواليد أسرة متكونة من أربعة إخوة وأختين، وكان قضاء (بدرة) التابع لمحافظة واسط محضنه الأول، فقد أنهى دراسته الابتدائية في مدرسة بدرة عام 1950، ثم أكمل دراسته الثانوية في الاعدادية الشرقية بالموصل عام 1957، وبعدها حصل على شهادة البكالوريوس من

---

(1) القاص أنور عبد العزيز والتفكير بصوت مرتفع: صلاح سليم علي، جريدة (الجريدة)، ع 62، س 2003 / 4 .

دار المعلمين العالية (كلية التربية حاليا) في جامعة بغداد-قسم اللغة العربية عام 1961، ومن أساتذته(د. علي جواد الطاهر)، و(د. مصطفى جواد)، و (د. محمد مهدي البصير)، وآخرين.

شهد القاص أماكن ومدنا كثيرة عمل فيها مدرسا منذ عام 1961، واستمر في هذه الوظيفة مدة ستة عشر عاما، ثم نقل إلى مديرية الاعداد والتدريب التابعة لتربية نينوى عام 1977، وبقي فيها عقدين من الزمن حتى أحيل على التقاعد عام 1998.

كان هاجس القصة لدى كاتبنا نابعا عن تضافر عدة أمور، تجسد أولها بحب والده للمعرفة والقراءة المكثفة وقص الاخبار والحكايات، مما هيأ له جوا علميا وثقافيا ساعد على تحريك نواة الرغبة في داخله لقراءة شعر المحفوظات وقصص كتب القراءة بتأمل وإمعان، ثم ترسخت تلك الرغبة ونمت لتتعمق أكثر في قراءة ما كان متيسرا من الحكايات القديمة وقصص التراث، وبالأخص ما تعلق منها بأدب الأطفال، وبعدها ازداد الظمأ لقراءات قصص أشد نضجا في المرحلة المتوسطة والثانوية لـ (طه حسين) و(الرافعي) و(جبران خليل جبران) و(محمد حسين هيكل) و(نجيب محفوظ) وغيرهم.

ولم يقتصر إطلاع الكاتب على النصوص العربية فحسب، بل كانت للآثار المترجمة نصيب وافر من اهتمامه وشغفه بالقراءة، متأثرا في ذلك بكتاب عديدين منهم (أنطوان تشيخوف) و(تولستوي) و(بوشكين) و(دستويفسكي) و(بلزاك) و(فلوبير) و(موباسان) وآخرين.

وهكذا فتنوع القراءات الروائية والقصصية بالإضافة إلى قراءات أخرى ليس مجالها القصة والرواية، مع تنوع الأماكن والمدن التي عاش فيها وهي كثيرة بحكم تنقله مع والده (مفوض الشرطة) وبحكم مهنته التدريسية، ثم رحلاته خارج العراق إلى مصر وسوريا وتركيا وبلغاريا وألمانيا ويوغسلافيا وسواها من البلدان، كان لها الأثر البالغ في الاختلاط بألوان من الناس ومحادثتهم، والتعرف على اوجه الحياة المختلفة،

وتكريس أفكار وموضوعات متباينة تصلح أن تصب في هذا الفن الجميل المسمى بـ (القصة القصيرة).

وبدت كل هذه العوامل التي أسهمت في مولد ثمرة الإبداع لدى القاص مكرسة بقوله:" الإبداع أو الرغبة في الإبداع لا تأتي أو تنشأ فجأة، إنما هي نتيجة لتراكمات من قراءات ومشاهد حياتية كثيرة مختلفة ومتنوعة تكتنزها الذاكرة عبر سني العمر، وربما كان للابداع بعض المسببات الوراثية إن صح تأثير الوراثة كما يذكر بعض علماء النفس،ومنهم من ينكر تأثيرها أو يقلل منها معطيا للبيئة التأثير الأكبر، ومنهم من يمزج بين التأثيرين: البيئة والوراثة " [(1)].

بدأ النشر بمقالة عنوانها (من وحي العيد) في جريدة (فتى العراق) الموصلية عام 1955، وكانت قصة (شروق) هي أول قصة نشرها في هذه الجريدة عام 1957، ثم توالى النشر في مختلف الصحف والمجلات العراقية والعربية، وقد كتب العديد من الأساتذة والنقاد عن مجموعاته القصصية ومجمل منشوراته، لما تحمله من صفاء الروح ونقاء الضمير.

أما نتاج القاص الأدبي والثقافي فهو يتضمن ما يلي:

في المجال القصصي / أصدر خمس مجموعات قصصية هي:

1- الوجه الضائع – بتعضيد من وزارة الاعلام – الموصل 1976.

2- طائر الجنون – عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق 1993.

3- النهر والذاكرة-عن وزارة الثقافة – بغداد 1997.

4- طائر الماء-عن وزارة الثقافة – بغداد 2001.

5- جدار الغزلان – عن وزارة الثقافة – بغداد 2003.

---

(1) لقاء مع القاص 19-4-2004 .

هذا بالإضافة إلى أن لديه مجموعة من القصص المنشورة في عـدد مـن المجـلات والجرائـد، وثمة مجموعتان قصصيتان ضمن قيد النشر، إحـداهما بعنـوان (ليلـة الجمـر) عـن اتحـاد الكتـاب العرب بدمشق، والأخرى بعنوان (زهـرة نـوفمبر) عـن مؤسسـة المـدى للإعـلام والثقافـة والفنـون ببغداد.

- أسهم في سبع مجموعات قصصية مشتركة هي:

1. (قصص 69) الصادرة في الموصل عام 1969 / قصة (الغرفة الثانية).
2. (قصـص مـن ادبنـا القـومي الاشـتراكي) - وزارة الثقافـة - بغـداد 1997 / قصـة (الحـوض الكبير).
3. (صوت) - صادرة عن اتحاد الأدباء والكتاب - فرع نينـوى 1997 / قصـة (أغنيـة اللقـالق المهاجرة).
4. (أفق) - صادرة عن اتحاد الأدباء والكتاب - فرع نينوى 1998 / قصة (زهرة النـار) التـي تغير عنوانها بعد ذلك إلى (زهرة نوفمبر).
5. (فيض) - صادرة عن اتحاد الأدباء والكتاب - فرع نينوى 1999 / قصة (الإبر النارية).
6. (قصص من نينوى)، الجزء الاول - الموصل 1998 / قصة (جدار الغزلان).
7. (قصص من نينوى)، الجزء الثالث - الموصل 2001 / قصة (ضوء العشب).

في المجال النقدي:

نشر (75) مقالـة نقديـة منـذ مطلـع السـبعينيات حتـى الآن في مجـال نقـد المجموعـات القصصـية والشـعرية، وفي نقـد الفنـون المسرحية والتشـكيلية، ونقـد أدب الأطفـال في الصـحف والمجلات العراقية.

في المجال الثقافي العام:

نشر أكثر مـن (400) مقالـة عـلى مـدى نصـف قـرن، وتحديـدا منـذ عـام 1955 في الصـحف والمجلات العراقية.

الفصل الأول
البنية الزمنية

الفصل الأول

البنية الزمنية

مدخل نظري:

إن ما تشهده الحياة الإنسانية من تغيرات في الأحداث والوقائع اليومية هو خير دليل على تجدد صورتها الحية، وما يجعلنا ندرك هذه الصورة إدراكا واعيا هو إحساسنا الشديد بـ (الزمن) الذي كان وما زال يشكل محورا جوهريا في مختلف البحوث والدراسات، انطلاقا من حقيقة مفادها أن " الإهتمام بالزمن هو من خصائص حضارتنا " [1]، نظرا لعلاقته الوطيدة بوجود الإنسان وخبرته في الحياة.

ولعل اول محاولة كانت حادة لتحليل مفهوم الزمن، هي تلك التي تجلت في كتاب (الطبيعة) لـ (أرسطو)، إذ ذهب إلى أن الزمن هو " عدد الحركات الحاصلة (قبل) و (بعد)، وأن الحركة هي صفة الجوهر، والزمن بالمقابل هو صفة الحركة " [2].

والزمن نوعان: زمن ذاتي (نفسي) وزمن موضوعي (فلكي)، وللزمن الذاتي معنى خاص بالنسبة للإنسان، كونه لا ينفصل عن الطبيعة البشرية، فنحن نعي نمونا العضوي والنفسي في الزمان، والشخص أو الفرد لا تتكون خبرته أو معرفته إلا من خلال تتابع اللحظات الزمانية والتغيرات التي تشكل سيرته الذاتية [3].

---

(1) الزمن والرواية: أ. أ. مندولا، ت: بكر عباس / 7 .

(2) نقلا عن: إذن، ما الزمن ؟، ريتشارد غيل، ت: خالدة حامد، الموقف الثقافي، ع 29، س 2000 / 18 .

(3) ينظر: الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ت: أسعد رزوق / 7 .

وبما أن الزمن لا يمكن أن يكون منفصلا عن وعي الإنسان ووجدانه فإن كل لحظة حاضرة يعيشها هي إضافة جديدة إلى سجل تجاربه الماضية، ويتجلى هنا دور الذاكرة واضحا بوصفها الوساطة الوحيدة التي تجعل من اللحظات الآنية المتجددة امتدادا لمسيرة الماضي الطويلة، أو تجعل هذه المسيرة حاضرة في اللحظة الآنية.

والزمن الإنساني- وفقا للمنظور الفلسفي- ينطلق من ثلاثة مظاهر للحاضر، هي التوقع (حاضر المستقبل)، والتذكر (حاضر الماضي)، والانتباه الذي هو(حاضر الحاضر) [1].

وعندما يكون مرد أقسام الزمان الثلاثة إلى أحوال النفس، التي هي الذاكرة (الماضي)، والانتباه (الحاضر)، والتوقع (المستقبل)، فإنما يدلل على أن الزمن يتصل بالذات اتصالا وثيقا، ويتميز بسيرورة دائمة، " فهو ذاتي قائم بالنفس الإنسانية وحدها، ولذلك يتوزع الاهتمام بالزمن على الأزمنة الثلاثة، ولا يقتصر على الزمنالحاضر، وإن كان هذا الأخير يشكل المركز الذي يتقاطع فيه الماضي والمستقبل " [2].

وعلى هذا الأساس يتبين لنا أن المنظور الفلسفي ينطلق في تصوره للزمن النفسي من مبدأ مقارب جدا للمفهوم الأدبي ولاسيما الزمن الذي تتميز به روايات تيار الوعي الحديثة إذ يشكل التذكر فيها معلما واضحا وسمة بارزة. وقد أدى اعتماد هذه الروايات على الذاكرة إلى تحطيم خطية الترابط الزمني الذي اعتادت عليه الرواية الكلاسيكية " لأن الترابطات بين الأحداث ضمن الذاكرة لا تشكل ترتيبا موضوعيا مطردا ومتتاليا بمعنى(السابق) و (اللاحق) كما هو لدى الأحداث الطبيعية، بل هي تعكس كما قال

(1) ينظر: الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ت: سعيد الغانمي: 53 ؛ إذن، ما الزمن ؟ / 21 .
(2) اشكالية الزمن الروائي: د. صالح ولعة، الموقف الأدبي ، ع 375، س 2002 / 13 .

(برجسون): حالة من (التداخل الديناميي)، وهي الحالة التي تعكس مغزى خاصا فيما يتعلق بالصلة بين الزمن والذات "[1]، ومن خلال هذه الصلة يتم الكشف عن الجانب النفسي للشخصية.

ويحلل (برجسون) الزمن على أساس ما يسميه بالديمومة " والديمومة تعني ببساطة أننا نختبر الزمن كانسياب أو سيلان مستمر، فلا يتميز اختبار الزمن باللحظات المتتابعة والتغيرات المتعددة فحسب، بل شيء يدوم عبر التتابع والتغير "[2].

وهنا تتوافق الصفة استمرارية للديمومة وامتدادها الدائم مع بناء الزمن في رواية تيار الوعي كما هو واضح في أعمال (فرجينيا وولف) و(مارسيل بروست)[3].

وبذلك يكون مفهوم الزمن النفسي عند (برجسون) على مقربة من المفهوم الأدبي أيضا " لأن كلا منهما يعتمد على الحالات الشعورية والنفسية، فالمعالجة الأدبية للزمن ترتكز ارتكازا كليا على الزمن النفسي البرجسوني، حيث يكون الزمن حينئذ معطى مباشرا من معطيات الوجدان "[4]

إذن تتجلى لنا الصلة الوثقى التي تربط بين مفاهيم الزمن الثلاثة (النفسي- والفلسفي والأدبي) ولا سيما فيما يتعلق بالبناء الفني لرواية تيار الوعي، التي تمثل أكثر نماذج الرواية تشكيلا للزمن باعتمادها أنظمة متداخلة ومتعددة المسارات.

ومما هو جدير بالالتفات إلى أن معظم التطورات التي طرأت على الفن القصصي- هي في الأصل تطورات في بنيته الزمنية إذ " إن الزمن لم يعد مجرد موضوع فحسب أو

(1) الزمن في الأدب / 29 .
(2) م . ن / 20 .
(3) ينظر: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي نموذجا (1967 – 1994)، د. مراد عبد الرحمن مبروك / 7 .
(4) م . ن / 7 .

شرط لازم لإنجاز تحقق ما، بل أصبح هو ذاته موضوع الرواية "[1]. ومن هنا فقد أخذ النقد الحديث " يتعرف على قيمة العمل الخيالي في ارتياد أبعاد الزمن "[2] من خلال العملية السردية التي تعد بمثابة الأداة المسؤولة عن إبراز تلك القيمة.

وترجع أهمية دراسة العنصر الزمني في السرد إلى ضرورة " التعرف على القرائن التي تدلنا على كيفية اشتغال الزمن في العمل الأدبي، وذلك لأن النص يشكل في جوهره ... بؤرة زمنية متعددة المحاور والاتجاهات "[3]. وهذا ما نلحظه في نماذج القص الحديثة التي ارتأت أن تتخذ هيكلا زمنيا معقدا تعرض فيه الأحداث بطريقة غير منتظمة، الأمر الذي خلق نوعا من التمرد على تعاقبية الترتيب الزمني الذي اتسمت به النصوص التقليدية القديمة.

ولعل أول من أدرج مبحث الزمن بين محاور النظرية الأدبية هم الشكلانيون الروس الذين توصلوا إلى أن القيمة في العمل السردي لا تكمن في طبيعة الأحداث بقدر ما تكمن في طبيعة العلاقات التي تربط بين أجزاء تلك الأحداث، ومن هذا المنطلق جاء تمييزهم بين زمن الحكاية وزمن السرد، إذ يحدد (توماشفسكي) طبيعتهما بقوله: " إن زمن الحكاية هو زمن تكون فيه الأحداث المعروضة مفترضة الوقوع، وزمن السرد هو الزمن الضروري لقراءة العمل الأدبي (مدة الحكي) "[4].

---

(1) عالم الرواية: رولان بورنوف وريال اوئيلية، ت: نهاد التكرلي / 118 .

(2) بحوث في الرواية الجديدة: ميشال بوتور، ت: فريد أنطونيوس / 40 .

(3) بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية): حسن بحراوي / 113 .

(4) النقد البنيوي والنص الروائي، نماذج تحليلية من النقد العربي (الزمن – الفضاء – السرد): محمد سويرتي / 2: 14 .

وبذلك يكون زمن الحكي عند (توماشفسكي) هو زمن القراءة، أما زمن القصة فهو زمن الأحداث الذي يتم عرضه بإحدى الطرائق الثلاث:

"1- بذكر الزمن الذي وقعت فيه الأحداث بصورة مبهمة أو بتحديده بشكل دقيق.

2- بتسجيل المدد الزمنية التي تستغرقها هذه الأحداث بصفة مباشرة أو غير مباشرة.

3- بوصف الأثر الذي يخلفه وقع الزمن في النفس " (1).

ولم تكن الشكلانية الروسية هي الحركة الوحيدة التي كشفت عن علاقة الزمن بالبنية السردية، بل لابد من الإشارة إلى جهود الحركة الأنكلوسكسونية التي يتزعمها كل من (بيرسي لوبوك) و(إدوين موير) اللذين أكدا على أهمية الدور الذي ينهض به الزمن في السرد.

فيرى (لوبوك) أن عرض الزمن في صيغة تسمح بتعيين مداه هو أصعب شيء يجب تأمينه في الرواية، وأن تمثيل هذه الصيغة بكل محتوياتها مرهون بالرجوع إلى صلب الموضوع، وهذا الأخير لا يمكن طرحه إطلاقا ما لم يصبح بالإمكان إدراك عجلة الزمن (2).

ويضيف (موير) إلى ذلك بأن عجلة الزمن تلك متغيرة وغير ثابتة في علاقتها بالموضوع الروائي، ففي رواية الشخصية مثلا يكون الزمن عديم الأهمية، كونه لا يتبع إلا ضرورة واحدة هي ازدياد أعمار الشخصيات ازديادا حسابيا والمضي في تغيرهم بدرجة واحدة دون النظر إلى رغباتهم وخططهم، والزمن هنا لا يأبه إلا بسيره وحده.

---

(1) النقد البنيوي والنص الروائي / 15 .

(2) ينظر: صنعة الرواية / 55 .

وفي الرواية التسجيلية لا يقاس الزمن بالأحداث الإنسانية مهما كانت أهميتها، فالزمن يكون خارجيا ويظل يحافظ على انتظام حركته وخصوبة أحداثه وتعدد شخصياته التي يكشفها. أما الزمن في الرواية الدرامية فهو زمن داخلي، حركته هي حركة الشخصيات والأحداث، وبانحلال الحدث تأتي فترة يبدو فيها الزمن وكأنه توقف، ويترك مسرح الأحداث خاليا [1].

نخلص من ذلك إلى أن دلالة الزمن وأهميته تتحددان حسب طبيعة الموضوع الذي تعالجه الرواية أو القصة، فبتعدد الموضوعات وتباينها تتعدد مظاهر الزمن في العمل السردي، مما يؤدي بالتالي إلى تنوع الأدوار الفنية التي ينهض بها السرد في النص القصصي.

ومن هنا حدث الخلاف بين الروائيين والنقاد في تحديد مفهوم الزمن الروائي. وقد حاول (الآن روب جرييه) وأن يوضح فهمه للزمن في الرواية برؤيته " أن زمن العمل الروائي ليس بأي حال ملخصا أو عجالة لزمن آخر أكثر امتدادا وأكثر واقعية، وهو زمن الحادثة، أو الحكاية المعروضة أو المقصوصة " [2]. وبذلك فهو ينكر أي تطابق أو تماثل بين الزمن الواقعي والزمن الروائي لأن الأخير – من وجهة نظره – لا يعتمد إلا على زمن واحد هو الزمن الحاضر. غير أن (ميشال بوتور) يختلف معه في هذه النظرة، فنراه يقسم الزمن الروائي على ثلاثة أقسام هي: زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة، ففي (زمن المغامرة) يقدم لنا الكاتب خلاصة وجيزة لأحداث وقعت في

(1) ينظر: بناء الرواية، ادوين موير / 97 – 102 .

(2) نحو رواية جديدة: الآن روب جرييه، ت: مصطفى إبراهيم مصطفى / 135 .

سنتين، واستغرقت كتابتها ساعتين وهو (زمن الكتابة)، أما (زمن القراءة) فهو مدة قراءة الرواية التي قد تستغرق دقيقتين [1].

ويقسم (جان ريكاردو) الزمن تقسيما ثنائيا إذ يرى أن السرد الذي يقوم عليه البناء القصصي يتمظهر في مستويين مختلفين من الأزمنة هما: " زمن السرد الروائي، وزمن القصة المتخيلة " [2]. وقد قام (ريكاردو) بدراسة علاقات الديمومة القائمة بين هذين المستويين من خلال عدة نماذج، وتوصل إلى أن سرعة السرد تتضمن هذه الخصائص.

" - مع الحوار يكون نوع من التوازن بين المحورين (السردي والقصصي).

- مع الأسلوب غير المباشر الذي يلخص -مختارا- زمرا عريضة من الأحداث، لتتسارع الحكاية.

- مع التحليل النفسي الذي تتجه فيه العلاقة إلى أن تنقلب، فتغور الحكاية " [3].

وبذلك يتضح لنا أن ثمة تقاربا في الرؤية بين الناقدين ؛ (بوتور) و(ريكاردو) حول مفهوم الزمن الروائي، وتتمثل هذه الرؤية في العلاقة بين زمن الأحداث المقصوصة وزمن سرد تلك الأحداث، وما ينتج عنها من تعارض أو تباين بين هذين الزمنين هو ما يميز النص القصصي ويعطيه سمته الخاصة.

وقد أثار (رولان بارت) قضية الزمن السردي في سياق حديثه عن الكتابة الروائية فذكر أن أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي لا تؤدي معنى الزمن

(1) ينظر: بحوث في الرواية الجديدة / 101 - 102 .
(2) قضايا الرواية الحديثة: جان ريكاردو، ت: صباح الجهيم / 250 .
(3) م . ن / 235 .

المعبر عنه في النص، وإنما غايتها تكثيف الواقع وتجميعه بوساطة الربط المنطقي [1]. كما أكد على أن السياق السردي هو الذي يوضح الزمن السردي وأن العنصر الزمني ليس سوى ظاهرة بنيوية يتضمنها الخطاب مثلما هو الشأن في اللغة، اذ لا يوجد الزمن إلا في شكل نسق أو نظام. ويشكل السرد في رأي (بارت) مجموعة من العناصر المتتالية والشديدة التراكب إلا أن صعوبة الإنتظام وانكسار التركيب يخلق ما يسميه بـ (التعثر) البنيوي [2]، أي ان التفاوت الحاصل بين مستوى الأحداث التتابعي والمستوى السردي هو الذي يحدد نوعية العلاقة الزمنية بينهما.

ويطرح (تودوروف) وجهة نظره حول قضية الزمن انطلاقا من هذه العلاقة، فيلاحظ " أن الأحداث في القصة لها زمان متعدد الاتجاهات والأبعاد، بينما ليس للخطاب إلا زمان واحد خطي يوافق التسلسل السياقي للكلمات والجمل في النص " [3] فعلى صعيد زمن القصة أو الحكاية يمكن أن تقع مجموعة من الأحداث في آن واحد، ولكن خطية الكتابة تحتم تقديمها بشكل سياقي مطرد.

ويقوده الحديث عن زمن الحكي أو الخطاب - كما يسميه - إلى الحديث عن أشكال ارتباط المقطوعات السردية، فيذكر ثلاثة أنواع من هذه الارتباطات، هي: التتابع والتضمين والتداول [4].

وفي كتابه (الشعرية) يتحدث عن الزمن بوصفه مظهرا من مظاهر الإخبار يتيح امكانية الانتقال من الخطاب إلى القصة المتخيلة. ويرى أن مشكل الزمن يثار بسبب

---

(1) ينظر: درجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ت: محمد برادة / 48 – 49 .

(2) ينظر: التحليل البنيوي للسرد /24-26 .

(3) نقلا عن: مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة، الرشيد الغزي، الحياة الثقافية، ع 1، س 1997 / 98 – 99 .

(4) ينظر: م . ن / 98 – 99 .

العلاقة الموجودة بين زمنين: زمن الخطاب وزمن التخيل. وبعد إشارته إلى ما ذكر عمد إلى طرح أهم القضايا المرتبطة بدراسة الزمن بناء على أساس ثلاثة أنماط من العلاقات هي:

1) **علاقة الترتيب الزمني: أي العلاقة بين نظام تتابع الأحداث في الحكاية مع نظام ظهورها في النص السردي ومن خلال هذه العلاقة يتم تحديد مفارقتي (الإسترجاع) و (الإستباق).**
2) **علاقة الديمومة أو المدة: وهي العلاقة التي تعنى بقياس السرعة، وفيها تبرز أربع حركات سردية / التلخيص، الحذف، المشهد، الوصف.**
3) **علاقة التواتر: وتحدد بالنظر في العلاقة بين ما يتكرر وقوعه من أحداث على مستوى الحكاية وعلى مستوى القص [1].**

ونجد نفس هذه المنطلقات والمحاور مطبقة عند (جيرار جينيت) في دراسته للعنصر الزمني في رواية (بحثا عن الزمن الضائع) لـ (بروست)، وقد راى من خلال تحليله لهذه الرواية أن " الحكاية مقطوعة زمنية مرتين، فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال)، وهذه الثنائية لا تجعل الالتواءات الزمنية كلها ... ممكنة فحسب ... بل أهم، انها تدعونا إلى ملاحظة ان إحدى وظائف الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر " [2].

وإن زمن القص (المرادف لزمن الحكاية عنده) هو زمن زائف أو كاذب - حسب وجهة نظره - إذ يعد " النص السردي ككل نص آخر ليست له زمنية أخرى غير تلك

---

(1) ينظر: الشعرية، تزفتان تودوروف، ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة / 47 - 50 .
(2) خطاب الحكاية (بحث في المنهج): جيرار جينيت، ت: محمد المعتصم وآخرون / 45 .

التي يستعيرها كنائيا في قراءته الخاصة " [1]. وهو في هذه الرؤية ينهج على غرار من سبقه في تحديد دلالة الزمن السردي.

ومن البديهي أن تكون الثنائية الزمنية محط الاهتمام والعناية نظرا للاختلافات الموجودة بين الزمنين من حيث طبيعتهما، فزمن القصة ذو نظام محدد لأنه يسير وفق خط مستقيم يتكون من بداية ووسط ونهاية، بيد أن زمن الخطاب أو زمن الحكي يقوم على أساس تشويه تلك الاستقامة باستخدامه طريقة فنية معتمدة، مما يؤدي إلى توتر العلاقة مع الزمن الاول، وبالتالي يخلق ما يسمى بالتقنيات السردية التي تكسب العمل الفني طابعا خاصا سواء كان على مستوى البناء أو على مستوى التلقي.

وتقدم (سيزا قاسم) مجموعة من الأسباب التي تدعو إلى دراسة الزمن في النصوص القصصية، وهذه الأسباب هي:

1) كون الزمن هو الأساس الذي تبنى عليه عناصر التشويق والإيقاع والديمومة وكذا السببية المنطقية والتعاقب واختيار الأحداث.
2) كونه يمنح القصة أو الرواية شكلها الفني، بل هو الشكل ذاته.
3) كونه عنصرا بنيويا ليس معزولا عن باقي العناصر السردية، وإنما هو في علاقة تلاحمية معها بحيث تستحيل دراسته بوصفه عنصرا مستقلا [2].

ومن الواضح ان هذه الأسباب هي التي جعلت الباحثين والنقاد " يخضعون زمن القصة وزمن الحكي للمقارنة ليروا مواطن الاتفاق ومواطن الاختلاف علهم بذلك يخرجون بدلالة أو دلالات معينة ينطوي عليها النص " [3]. وهذا بدوره يعتمد

(1) م . ن / 46 .
(2) ينظر: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، سيزا قاسم / 34 .
(3) عالم القصة في سرد طه حسين: احمد السماوي / 105 .

في المقام الاول على الغاية التي يستهدفها الكاتب. إذن فليس غريبا أن يشغل معظم القصصيين أنفسهم بمختلف وجوه الزمن طالما أنه " يمس جميع نواحي القصة: الموضوع والشكل والواسطة أي اللغة " [1]. ويمكن تحديد أهم وظائف الزمن في القصة القصيرة بما يلي:

1) إن الزمن هو العنصر الذي يقدم للقارئ معلومات أساسية حول ظروف البيئة، وغالبا ما يكون الزمن العالم في القصة محددا من خلال الأدوات التي تستخدمها البيئة فيه، أو من خلال مكونات هذه البيئة ذاتها.
2) يسهم الزمن بدرجة كبيرة في بناء الوحدة الفنية للقصة، وتعد هذه الوحدة من أهم شروط النجاح فيها.
3) يسمح الزمن خلال حركته داخل النص القصصي بتغيير الشخصية، أو المكان مما يساعد على دفع الأحداث إلى الأمام.
4) للزمن قيمة أساسية تتجلى بما يضفيه تحديده من واقعية على القصة، ومن وضوح يساعد الكاتب على إتقان كتابتها " [2].

ومن خلال ما تقدم يتبين لنا وبشكل واضح أن الزمن عنصر هام من عناصر التصميم القصصي، فهو ذو علاقة وثيقة باختيار المؤلف للموضوع الذي يتناوله، وبالكيفية التي يشكل فيها عناصر قصته ويرتبها، والطريقة التي يستخدم بها اللغة لتعبر عن تصوره وفهمه لمعنى الحياة من خلال صياغته الخاصة، وبذلك يكون الزمن بمثابة الخيط الذي يجمع كل أجزاء القصة.

(1) الزمن والرواية: 39 .
(2) ينظر البيئة في القصة (مقدمة نظرية)، وليد أبو بكر، الأقلام، ع 7، س 1989: 67 .

المبحث الأول

الترتيب الزمني

لاشك في أن الأحداث المسرودة في أي عمل قصصي هي أحداث واقعة في زمن ماض لآنية الزمن السردي، فالراوي لا يبدأ بقص الحكاية إلا بعد أن يكون على علم بنهاية أحداثها، ولكن على الرغم من انقضاء زمن وقوعها، فإن الماضي يتحول حاضرا يتعايش معه القارئ ما أن يشرع بعملية القراءة، " وكلمة الحضور تعني الوجود الملموس والحي في نفس الوقت أي الحاضر الزمني أو ما هو كائن. وقد يكون ازدياد أهمية الحاضر يرجع لتأثير السينما في الرواية حيث لا تعرف السينما إلا زمنا واحدا وهو الحاضر "[1].

وبما أن زمن الحكاية ذو أبعاد متعددة، وزمن السرد ذو بعد واحد، بمعنى أنه مقيد بخطية الكتابة، لذا فمن غير المعقول أن يقص الراوي جميع الأحداث وخاصة المتزامنة منها دون أن يلجأ إلى تقديم بعضها على الآخر، ودون أن يختار من تلك الأحداث ما يراه منسجما مع فنية القصة، " وأيا كانت الطريقة التي يستخدمها الروائي، فإنه إذا وجه إليها كل تفكيره أدرك أنه سيواجه عند كل خطوة ضرورة اللجوء إلى نوع من الانتقاء، فليس ثمة طريقة تتيح له تجنبه ولا أداة لغوية أو بنائية تمكنه من الاستغناء عنه "[2].

ومن ناحية أخرى فإن بداية النص السردي لا تعني- دائما- أنها بداية الحكاية، فغالبا ما يلجأ السارد إلى اختيار لحظة زمنية معينة يبتدأ بها نصه، ومن هذه اللحظة

(1) بناء الرواية: سيزا قاسم / 37 .
(2) الزمن والرواية / 90 .

يتحدد حاضر القصة الذي يعد المستوى الأصلي لها، غير أن زمن السرد قد يحيد عن هذا المستوى باتجاه الماضي أو المستقبل، مما يؤدي إلى ظهور شكلين بارزين هما:

أ- الإسترجاع.

ب- الإستباق [1].

فالزمن في الشكل الأول يتجه إلى الوراء، بينما في الشكل الثاني يقفز إلى الأمام، وفي كلتا الحالتين " نكون إزاء مفارقة زمنية توقف استرسال الحكي المتنامي وتفسح المجال أمام نوع من الذهاب والإياب على محور السرد انطلاقا من النقطة التي وصلتها * القصة " [2].

وتشكل كل مفارقة في ضوء علاقتها بالحكي الذي تدخل ضمنه حكيا زمنيا مغايرا للاول ومؤشرا واضحا على وجود الانحراف في مستوى سير الأحداث.

وينطلق (جينيت) في رصد المفارقات الزمنية من افتراض وجود زمن في درجة الصفر يتأسس عليه تطابق أو اختلاف زمن القص مع زمن الحكاية، كما يرى أن المفارقة ليست وليدة اليوم، بل هي من المميزات التقليدية في السرد الأدبي، ويمكن ملاحظة ذلك في الإلياذة التي تكمن بدايتها في وسط الحكي، تتلوها عودات (تفسيرية) إلى مرحلة زمنية سابقة. وهذا ما تتسم به أيضا روايات القرن التاسع عشر الواقعية [3].

إن الأشكال المتعددة للتجلي الزمني في مبنى أي نص حكائي لابد أن توحي " بأن ما يفعله السارد في الواقع هو سرد قصة مرتبة زمنيا، قصة يحاول القارئ إعادة

---

(1) ينظر: بناء الراوية، سيزا قاسم / 37-38 ؛ مدخل إلى نظرية القصة / 80 .

* الصواب أن يقال: وصلت اليها لان (وصلتها) بمعنى الصلة وهي ارتباط شيء بشيء، اما (وصلت اليها)، فهي تعني النقطة التي انتهت اليها القصة .

(2) بنية الشكل الروائي / 121 .

(3) ينظر: خطاب الحكاية / 47-48 .

تركيبها وفق النظام الزماني الصحيح " [1] بعد أن قطع السرد تسلسها الزمني باستحضار الماضي تارة والتطلع إلى المستقبل تارة أخرى، ومن هنا فإن " غياب الترتيب الزمني من القصة المتخلية يكشف عن القيمة الكاملة لترتيب آخر ... هو الترتيب السردي " [2]. وهذا الترتيب الجديد هو ترتيب قائم على تداخل المستويات الزمنية من حيث الماضي والحاضر والمستقبل.

ويرى (موريس أبو ناضر) أن تذبذب الزمن بين هذه المستويات الثلاثة ليس سوى" عمل جمالي بحت لا يؤثر على الأحداث من حيث الماهية والوجود، وإنما من حيث الصياغة والترتيب " [3].

نفهم من ذلك أن التلاعب بالأزمنة له تأثير كبير على جمالية العمل الفني، غير أن هذا لا يعني أبدا أنه تلاعب اعتباطي، إذ إن الراوي (الكاتب) يعمد إليه لتبدو أحداث قصته أكثر حيوية وجودة في نظر القارئ، وليحقق غايات فنية أخرى كالتشويق وإبعاد الملل والإيهام بالحقيقة.

أولا: الارتداد

اختلفت تسميات هذه التقنية شأنها شأن التقنيات السردية الأخرى نظرا لكثرة وتعدد الدراسات التي اختصت بموضوع السرد، إذ نجد أن كل باحث قد اعتمد تسمية معينة رآها الأنسب من وجهة نظره. ولعلى السبب في ذلك يعود إلى " التباين وعدم الوضوح في ترجمة المصطلح اللساني والنقدي ....، مما أدى إلى ظهور أكثر من

(1) نظريات السرد الحديثة: والاس مارتن، ت: د. حياة جاسم محمد / 141 ؛ ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق / 39 .

(2) قضايا الرواية الحديثة / 168 .

(3) الالسنية والنقد الادبي (في النظرية والممارسة): د . موريس ابو ناضر / 85 .

مقابل ترجمي للمصطلح الواحد وغياب ضوابط مشتركة وموحدة في كيفية وضع المصطلح وترجمته " [1] ولكن على الرغم من وجود الاختلاف بين تلك الترجمات من ناحية التسمية، إلا أنها تبدو متفقة إلى حد كبير من ناحية المعنى، فمثلا تقنية (الارتداد) [2] لها تسميات أخرى منها (الاستذكار)[3]، (الاسترجاع) [4]، (الإحياء) [5]، (البعدية) [6]، لكنها تدل على معنى واحد هو " كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة " [7].

وسنعتمد على مصطلح الارتداد كونه - في رأينا - أقرب إلى التعريف بمضمون هذه التقنية، فحين يتوقف حاضر الزمن السردي ويرجع إلى الوراء يحصل انعكاس في اتجاه خطيته الطبيعية وكأن الزمن قد ارتطم بجدار النقطة التي توقف عندها ليرتد صداها إلى الذاكرة فتبدأ باستعادة أحداث الماضي المخزونة في حافظتها.

فضلا عن ذلك فإن هذه التقنية لا تتحدد فقط باستخدام موضوع (الفكر) من قبيل (تذكر، رجعت به الذاكرة)، بل ثمة أساليب أخرى يتم من خلالها التمييز بين ماضي الزمن وحاضره، كالتضاد المدلولي الذي يتكون من لفظتين أو جملتين تكون الأولى علامة على انفتاح القطعة الماضية والثانية إشارة إلى إنغلاقها، مثل (أمس / اليوم،

---

(1) اللغة الثانية: فاضل ثامر / 169 –170 .

(2) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق: آمنة يوسف / 71 ؛ السردية في النقد الروائي العراقي (1985- 1996 م): أحمد رشيد وهاب، رسالة ماجستير، جامعة بغداد - كلية التربية / 139 .

(3) بنية الشكل الروائي / 121 .

(4) خطاب الحكاية / 51 ؛ بناء الرواية: سيزا قاسم / 54 .

(5) نظريات السرد الحديثة / 164 .

(6) النقد البنيوي والنص الروائي / 54 .

(7) خطاب الحكاية / 51 .

في الماضي/ في الحاضر، قبل/ الآن، سابقا / حاليا). أما الأسلوب الآخر للارتداد فيتمثل في موضوع (الرؤية) التي تنبه القارئ على أن ثمة تحولا في مسار الخط الزمني للأحداث ، من قبيل (تراءى له... راح يتأمل..) [1]، وقد لاحظنا أن الإرتدادات في قصص (أنور عبد العزيز) تتضمن هذه الأساليب الثلاثة.

ويشكل الارتداد " أحد أهم التقنيات التي تصوغ الإيقاع الزمني في الرواية " [2]، لما يحدثه من إنكسارات في تراتبية خطها الزمني.

ولهذه التقنية الزمانية وظائف بنيوية متعددة، ومن أكثر هذه الوظائف أهمية في نظر (جينيت) أنها تأتي لملء الثغرات التي تحدث نتيجة التنافر الشديد بين زمن السرد وزمن الحكاية بإعطاء سوابق شخصية جديدة تم إدخالها في النص أو شخصية غابت عن الأنظار برهة من الوقت ثم عادت مرة ثانية إلى مسرح الأحداث [3].

ومن الوظائف الأخرى للإرتدادت " العودة إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير، أو حتى لتغيير دلالة بعض الأحداث الماضية سواء بإعطاء دلالة لما لم تكن له دلالة أصلا، أو لسحب تأويل سابق واستبداله بتفسير جديد " [4].

وبذلك يكون لوظائف هذه التقنية دور كبير في إزالة الالتباس وتدارك صعوبة الانسجام بين المقاطع السردية في النص بسبب عدم وجود التوافق بين ترتيب الأحداث في الحكاية وترتيبها على مستوى البناء السردي.

---

(1) ينظر: في السرد، عبد الوهاب الرقيق / 76-77 .
(2) آليات التشكيل السردي في رواية جسر بنات يعقوب: نضال الصالح، الكاتب العربي، ع 49-50، س 2000 / 76 .
(3) ينظر: خطاب الحكاية / 61 .
(4) بنية الشكل الروائي / 122 .

1- أنماط الارتداد:

سبقت الإشارة إلى أن الارتداد يتكون من مقاطع تحكي أحداثا خارجة عن آنية المسار الزمني للقصة، وبما أن ثمة تفاوت في مستويات العودة إلى الوراء بين الماضي البعيد والماضي القريب فإن (جينيت) يقسم هذه التقنية على ثلاثة أقسام:

1- الارتداد الخارجي: وهو ما كان واقعا خارج الحقل الزمني للقص.

2- الارتداد الداخلي: وهو ما كان مندرجا ضمن الحقل الزمني للقص.

3- الارتداد المختلط أو المشترك: الذي يجمع بين الإرتدادين الخارجي والداخلي [(1)].

وينقسم الارتداد الخارجي على ثلاثة أنواع هي (الجزئي، التكميلي، الكلي)

فـ (الجزئي) يتناول سرد جزء من حياة إحدى الشخصيات لغرض إضاءة حاضر القصة وربطه بالزمن الماضي، و (التكميلي) هو استنفار الذاكرة - في أكثر من مرة - للكشف عن ماضي شخصية ما، بحيث يرتسم أمام القارئ لهذه الاستنفارات، صورة واضحة ومتكاملة عن مميزات تلك الشخصية. و (الكلي) هو الذي يتصف بالشمول أي انه بخلاف الجزئي.

وللارتداد الداخلي ثلاثة أنواع أيضا (الكلي، التكميلي، التذكيري)، فـ (الكلي) يشترك مع الخارجي الكلي في صفة الشمول لكنهما يختلفان في أن الأخير يلتحم بالقص الأصلي دون أن يتجاوز بدايته، أما الداخلي الكلي فهو يلتحم بالقص الأصلي عند اللحظة التي يدركها، وبالنسبة لـ (التكميلي) فإنه يستخدم لرصد علاقة قائمة بين شخصيتين ولكن لم يتح للقص عرضها، أو لإضفاء أضواء جديدة على حدث نحن

---

(1) ينظر: خطاب الحكاية / 60 .

عالمون به، والنوع الأخير هو (التذكيري) الذي يرتبط برغبة الشخصية في تحقيق هدف ما أو درء خطر ما[1].

ويرى بعض الباحثين أن الإرتدادات على نوعين: إرتدادات (ذاتية) ترتبط بالشخصية التي تمثل محور الحكي، إذ ترد أفكارها المتعلقة بالماضي على شكل ذكريات، وإرتدادات (موضوعية) تتعلق بالحاكي الذي يرى أنه من الضروري أن يعود بالقارئ إلى الوراء لمده بمعلومات إضافية عن تاريخ مكان ما أو ماضي إحدى شخصيات القصة [2]، بغية استجلاء الغموض الذي قد يعتري فهمه.

وسنقتصر فقط على ما هو موجود من أنواع الارتداد في قصص كاتبنا، كون هذه القصص لا تتضمن جميع الأنواع.

أ- الارتداد الخارجي: وهو ما كانت فسحته الزمنية واقعة خارج نطاق زمن الحكي، أي بمعنى أنه لا يدخل ضمن حدود نقطة البداية التي ينطلق منها حاضر القصة. وهو يصنف على عدة أشكال منها:

1-الارتداد الخارجي الجزئي: وهو الارتداد الذي يكتفي فيه الراوي بذكر جزء من ماضي الشخصية القصصية لأجل أن يتعرف القارئ على بعض خصائص تجاربها الحياتية. وقد رأينا مثال هذا النوع في قصة (النهر والذاكرة) المتكونة من محطات سردية نابعة من إرتدادات الذاكرة إلى الماضي. وفي هذه المحطات يطلعنا السارد على عدة شخصيات أبرزها شخصية (جاسم چلاب) أحد المنفيين السياسيين في (بدرة)، وقد جاء ظهوره بشكل مفاجئ ضمن الأحداث، اذ تجسد دوره في تقديم المساعدة لإنقاذ أولاد القائم مقام

---

(1) ينظر: في السرد / 81-84 .

(2) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة / 77-78 .

من الغرق، لكن الراوي يعود بالزمن السردي إلى الوراء ليقدم لنا شيئا عن ماضي هذه الشخصية، " وقال والدي لرئيس العرفاء إن جاسم ضلاب إنسان شهم رغم أنه مشاكس وأنه قاد مظاهرة ضد الحكومة في قريته، وقال أبي لرئيس العرفاء بصوت خافت أن جاسم جلاب بصق في وجه إقطاعي وبحضور مدير الشرطة لأن فلاحا مات ميتة مخيفة بضربات عصي الإقطاعي "[1]. ومن الواضح أن هذه الأمور هي التي كانت وراء نفيه إلى (بدرة)، إذ عاش فيها حزينا، مهموما، معانيا قسوة الغربة ومرارة الفراق. وبذلك يكون الراوي قد اطلعنا من خلال هذا المقطع السردي على جزء من ماضي شخصية (جاسم چلاب) السياسية.

2-الارتداد الخارجي التكميلي: وهنا يعود بنا الراوي إلى الخلف - أكثر من مرة - ليعطينا بعض المعلومات عن ماضي شخصية ما، وكل مقطع من المقاطع الارتدادية في هذا النوع يعد متمما للمقطع الذي قبله، بحيث يصبح شكل المقاطع كشكل الحلقات المتصلة بعضها ببعض، مما يساعدنا في نهاية الأمر على تكوين صورة واضحة ومتكاملة عن تلك الشخصية. ويظهر انموذج هذا النمط في قصة (الغرباء) التي تدور أحداثها حول وفاة امرأة (ربة بيت) انتهت حياتها بنوبة حمى مفاجئة صدمت كل أقاربها ومحبيها، وقد آلمهم وأحزنهم فراقها الأبدي، غير أن الراوي يقطع مسار الأحداث بين الحين والآخر لينقلنا إلى ماضي تلك الشخصية، " كانت طيلة النهار - وكعادتها - ضاحكة مرحة حريصة أن تستمر وتتواصل في أداء دورها أما وجدة - رغم عمرها الصغير - فلا تغفل عن أية حاجة لبيتها وطلباته

---

(1) النهر والذاكرة / 12 .

اليومية المتنوعة الكثيرة، ومعها تلك الألفة الحميمة لحفيديها، وبذلك الفرح الغامر تقضي ساعات الصبح وحتى الظهر معهما، عندما يخلو البيت لها ولهما، مع الولدين اللطيفين المشرقين بحبهما ووجودهما، وبتلك الثرثرة الناعمة التي تسحر مسامعها وهي تصغي إليهما، وهي تحتضنهما بقبلاتها المتصلة المتواصلة، وكأن القبلات - لهما - صارت عندها لغة للرد على أسئلتهما، ولغة للتعبير عن مشاعرها، ليس غير القبلات، وإغراق الولدين بكل ما يحبانه ويريدانه ويشتهيانه " [1] ثم يعود الراوي في مقطع آخر ليكمل خصال هذه المرأة " تخلق - وبدقائق - علاقاتها الأليفة الودودة مع أبعد امرأة في أبعد حي من أحياء المدينة الواسعة الكبيرة، ثم هي تحتفظ بعلاقاتها وصداقاتها القديمة كما تحرص على روحها وضوء عينيها، وكانت حريصة - وبشكل عجيب وغريب - على ادامة واستمرار صداقاتها مع بنات محلتها القديمة وزميلات مدرستها الأولى، كانت تختلف عن كثير من النساء وهذا معروف عنهن في هجرهن أو نسيانهن أو تنكرهن أو إهمالهن لصداقاتهن القديمة، ربما بسبب زحمة الحياة ومتطلبات الزوج والبيت والأولاد والأحفاد.. فهي لم تنس أو تتخل عن صديقتها، تلك المرأة - محروقة الوجه المشوهة - رغم أنها انتقلت وغيرت محلتها ومكانها أكثر من مرة ولم تستقر في سكن ثابت، لم ترتح أو تهدأ، وقد أضاعتها مرة إلا بعد أن وجدتها - مصادفة - في زحمة السوق، فغمرت وجهها المحروق بقبلات فرحة محمومة.. وغيرها كثيرات وكثيرات، وحتى من صديقات المدن والقرى البعيدة.. " [2] ونجد

---

(1) طائر الماء / 94 .

(2) م . ن / 94-95 .

ان ثمة مقطعا ثالثا متمما لهذه الصفات الحميدة " فقد كانت تحبهن وترعاهن وتأنس بوجودهن - حتى المشاغبات وبعض النمامات والساحرات منهن - فقد كانت تغفر لهن وتنسى الإساءة، تبتعد عن أجواء الكراهية والحسد، وتصفح حتى عن الشريرات " [(1)].

يستطيع القارئ لهذه المقاطع السردية الثلاثة أن يكون في ذهنه صورة متكاملة عن تلك المرأة النبيلة التي اتسمت شخصيتها بالمحبة والألفة مع كل من تعرف عليها وعاشرها، فهي إنسانة ذات قلب كبير مليء بالعطف والحنان والرحمة، إنها ودودة تحب الخير لكل معارفها قريبهم وبعيدهم. وتنبغي الإشارة إلى أنه " من شروط زرع الحدث الماضي أن يكون استجابة لمثير ناتج عن التجربة الحاضرة على المستوى النفسي أو الوقائعي " [(2)] وهو ما حصل فعلا في هذه القصة كون الراوي أتى بهذه الارتدادت استجابة لتساؤل محير قد يقع في ذهن القارئ بعد قراءته النص بأكمله، لأن ثمة حدثا غريبا يقع في نهاية القصة، وهو أن الحفارين عندما ذهبوا ليحفروا قبرا لجثمان المرأة وجدوا أن أرض القبر نظيفة جدا، ليس فيها أي أثر لحجارة أو شوكة. ولاشك أن ما أورده الراوي في المقاطع الارتدادية الثلاثة يعطي تفسيرا بينا لهذا الحدث.

3-الارتداد الخارجي الذاتي: وهو الارتداد الذي يقع خارج الإطار الزمني للقصة ويكون متعلقا بماضي الشخصية المركزية فيها، ومثاله ما جاء في قصة (الحلم)، " الساعة تجاوزت الرابعة ولليل طعم اليقظة الحالمة، تذكرت شيئا كان أبي يقوله لي وأنا صبي: ستظل هكذا حالما، الحلم لن ينفعك، كن يقظا.

---

(1) م . ن / 95-96 .

(2) في السرد / 81 .

وأنا الآن أتجاوز الأربعين وأنت يا حبيبة صرت لي نغما حانيا يمسح عن روحي وجع السنين المتعبة " [1].

يتضمن هذا المقطع السردي مستويين زمنيين: زمن أصلي يعينه المؤشر الزمني (الآن) وزمن فرعي يدل عليه (كلام الأب في مرحلة الصبا)، وهذا الكلام يعود إلى زمن سابق لبداية القص، لكنه جاء متلائما مع أحداثها، إذ استطاع الراوي أن يعقد نوعا من المماثلة بين عاصفة تلك الليلة الممطرة ببرقها ورعدها الغاضب، والعاصفة العاطفية التي كانت تجول في نفس البطل والتي ارتسمت من خلال أحلامه الجامحة بطيف الحبيبة وكلامها العذب، مما جعله يتذكر ما قاله والده عن (حلم اليقظة) الذي بدا مرافقا له منذ صباه وحتى بلوغه سن الأربعين.

4- الارتداد الخارجي الموضوعي: وهو ارتداد خارج أيضا عن نطاق الزمن السردي، لكنه يتعلق هذه المرة بتاريخ مكان ما، أو بماضي شخصية ثانوية في القصة، كالمقطع الآتي من قصة (في زمن مضى)، " صحيح أن عبد الله كان لصا قبل أن يصير شرطيا، لكنه لم يكن لصا محترفا، كان شجاعا وفقيرا، حل القحط بأرضهم، التحقق بعصبة من فقراء البدو، كانت يدها لا تمتد لأكثر من خراف هاربة أو جمل معزول في مفازة أو فرس تائهة لا طريق لها، كانوا لصوصا بؤساء يحرق وجوههم وأرجلهم العارية رمل الهجير يسابقون الريح العاتية حتى إذا حل الليل هجعوا نصف نائمين تحت أعين النجوم

(1) طائر الجنون / 12 .

الساحرة البراقة.. لم يستمر عبد الله زمنا طويلا، تركهم، لم يكن راضيا عن نفسه، أما الآن فهو شرطي طيب يعيش من راتبه الحلال " [(1)].

يزودنا هذا المقطع السردي بمعلومات عن ماضي شخصية (عبد الله) الذي تقدم لخطبة بطلة القصة (وجدية) من متبنيها الشرطي الذي كان يعمل معه في إحدى المعسكرات ببغداد، ويقارن الراوي هنا بين ما كان عليه (عبد الله) في السابق وما هو عليه الآن، وتعد " المقارنة والمقابلة بين الماضي الخارجي والحاضر الروائي إشارة إلى مسار الزمن، ومقاما لإبراز معالم التغير ومواضع التحول، كيف الأحوال في الماضي وكيف أصبحت ؟ " [(2)]. ويظهر ذلك التغير واضحا في المهنة التي كان (عبد الله) يمتهنها مع أن الراوي أعطانا مبررا لسلوكه هذا المسلك، وكيف أنه أصبح شرطيا فيما بعد. وقد جاء الارتداد هنا، معللا سبب اعتراض الأخت الكبرى على زواج (وجدية) من هذا الشخص.

ب- الارتداد الداخلي: وهو الارتداد الذي تكون فسحته الزمنية واقعة ضمن نطاق زمن الحكي، أي انه يقع في صلب الزمن الحاضر الذي تسير فيه أحداث القصة، ولهذا النمط عدة أشكال منها:

1- الارتداد الداخلي التكميلي: وهو يأتي إما لتبيان طبيعة العلاقة التي تربط بين شخصيتين قصصيتين، ولم يفسح المجال لهذه العلاقة بالظهور في بداية القص، فيتم تقديمها في وقت لاحق. أو لزيادة توضيح الحدث الذي سبق لنا الاطلاع عليه. ومثال ذلك نجده في قصة (الغرباء) أيضا، إذ أخذ السرد

(1) النهر والذاكرة / 86 .
(2) بناء الرواية، سيزا قاسم / 55 .

يرتد إلى الوراء ليمنح مشهد وفاة المرأة وضوحا أكثر، " ربة البيت ما كانت تريد أن تموت بسبب هذين الصغيرين، لكن فجر الساعة الثالثة، وهذه الحمى الحارقة الكاوية واختناق الرأس بهذا الثقل الحجري الرصاصي أنهى كل شيء.. كانت وهي تسرح مع ما بقي لها من لحظات تحتضن صورهم وملامحهم وخطوط وجوههم وضوء أعينهم وإشارات وملامح ورموزا وحركات وإيماءات عرفتهم بها.. من هو حاضر منهم يتأمل - بقلب مفجوع وعين باكية - نهايتها الأليمة، ومن كان غائبا عن عينيها الآن من اولادها وبناتها في البعيد البعيد.. تنظر إليهم، تحاول أن تقرب البعيد، وتظل الصور شاحبة مهزوزة في احتراقها بهذه الحمى وبظلمة هذا الفجر " [1].

إن القارئ يعلم أن هذه المرأة قد توفيت نتيجة إصابتها بنوبة حمى شديدة، ومع ذلك يعمد الراوي إلى إضفاء أضواء جديدة على مشهد احتضارها من خلال المقطع الارتدادي الذي يصور لحظات حياتها الأخيرة.

2- الارتداد الداخلي التذكيري: ويسمي (جينيت) هذا النمط بالارتداد التكراري [2]، أي انه يرد في النص القصصي مكررا في أكثر من موضع. ونقرأ مثاله في قصة (الاختناق) إذ يكرر الراوي ما قاله أحد عمال المطعم لبطل القصة " قال عامل المطعم: العصي تدور، تدور، لكن الضحية لم تنضج بعد " [3]، وبنفس المعنى يتكرر الارتداد في موضع آخر " ويقول عامل

(1) طائر الماء / 94 .
(2) ينظر: خطاب الحكاية / 64 .
(3) الوجه الضائع / 47 .

المطعم بامتعاض: كن صبورا، ستظل وسط اللهب تدور تدور تحرقها النيران حتى يحمر جلدها وتتهرأ.. " [1].

يعود زمن هذين الارتدادين إلى بداية قص الأحداث، وهما يتعلقان بتذكر الشخصية المركزية (الراوية) منظر الدجاجات عندما يشويها عامل المطعم في صندوق زجاجي سميك.. ويتبين لقارئ أحداث القصة ان هذا التذكر إنما قصد به الراوي أن الفتاة في المجتمع الشرقي لا تستطيع التصرف مع الرجل بحرية مطلقة تتيح لها محظورات السلوك الانثوي على اعتبار أنها تعيش وسط صندوق خانق من الأعراف والتقاليد البالية - حسب وجهة نظره - ووضعها هذا هو بمثابة معادل تام لوضع الدجاجة (الضحية) داخل الصندوق، لأن كلتيهما في حالة اختناق مغلق، فهذه بين لهيب النار المتوهجة، وتلك بين ألسنة حداد وتتكلم عن أخلاقها، وتدين فعلها.

ج - الارتداد المختلط: وهو الارتداد الذي " تمتد عروقه إلى زمن سابق على زمن انطلاق القص، يروح صاعدا باتجاه الحاضر، يتجاوزه، ويستغرق فترة منه " [2]. وبذلك تكون الفسحة الزمنية لهذا الارتداد مشتركة بين الزمنين الخارجي والداخلي، ومثاله المقطع الآتي من قصة (المرفأ)، " منذ أشهر وهو يعاني عذابا مريرا يتستر عليه بصمت رهيب لئلا تفسر حالته بما يسوء كرامته ومركزه ... " [3]

يشير هذا المقطع إلى الفترة الزمنية الواقعة قبل بداية حاضر النص السردي، ولكن من خلال قراءة القصة يتبين أن العذاب الذي تعانيه الشخصية المركزية (موضوع

---

(1) م . ن / 47-48 .

(2) في السرد / 85 .

(3) الوجه الضائع / 7 .

الحكي) ما زال مستمرا معها على مستوى خط الزمن الأصلي، وهذا ما دفعها لزيارة طبيب الأمراض النفسية والعقلية الذي يمثل مرفأها الأمين للتخلص مما هي فيه.

وكثيرا ما يتخذ الراوي في قصص (أنور عبد العزيز) من المونولوج الداخلي وسيلة لاستخدام تقنية الارتداد، كونه يرتبط بالزمن الماضي ارتباطا وثيقا، إذ تعد " الذكريات عاملا في بعث المونولوج عند شخصيات الراوية " [(1)].

والمونولوج الداخلي هو من تقنيات السرد الحديثة التي برزت في روايات تيار الوعي، ويعرف بأنه " وسيلة إلى إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية .... وبأنه التعبير عن أخص الأفكار التي تكمن في أقرب موضع من اللاشعور " [(2)]، إذ يقوم الكاتب بمزج هذه الافكار ودرجها ضمن مسار الأحداث السردي لتصبح أحد أجزائه الفنية.

وإذا كان المونولوج الداخلي هو الأداة المعبرة عن حقيقة التجربة الداخلية للشخصية، فلاشك في انه يمثل الترجمة الصادقة لآمالها وأحلامها ومشاعرها [(3)].

ففي قصة (الناي) يطالعنا هذا المقطع الذي يكشف فيه الراوي (البطل) عما يدور في أعماقه من أحاسيس مرهفة، وهو يستمع إلى صوت الناي الحزين، " الصوت الحاني المتدفق أسى يضعف، يهمس ترنيمة تسيل مع دم القلب رقة وحنانا، وأنا أنغمر في جلال هذا الصوت كنت أخشى أن ينتهي، أستزيده ليحكي عن شجن الروح ولئلا أبقى وحيدا. كانت تقول: (إننا لن نغير من قدرنا المرسوم بصرامة) وأنها رضيت (أن

(1) المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ: زياد أبو لبن / 12 .
(2) نظرية الادب: اوستن وارين، رينيه ويليك، ت: محي الدين صبحي / 293 .
(3) ينظر: الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، د . سعد عبد العزيز / 39 ؛ فن القصة: د. محمد يوسف نجم / 79 .

تظل هكذا). قلت لها: إن حياة خاملة هـي المـوت، بيـأس صـابر ردت: (هكـذا أحسـن).. صوت الناي يعذب مفعما بالأنين وروحي المتمـردة لم تعـد تحتمـل هـذا الفـيض مـن الانفعـالات المثقلة بعذاب السؤال الحائر الذي ينزرع لعنة أليمة في ضميري، ومنذ أن تعلقت قلب هذه المرأة الجميلة. لا تعرف ماذا تفعل، لا أعرف ماذا أفعل "[1]. وهكذا فإن صوت الناي أحيا في قلب البطل ذكرى الحبيبة، وما دار بينهما من حوار يبدو انه قد ارتسم في صورة من الحزن واليأس الشديدين، مما جعله متحيرا من أمره، حتى بدت هذه الحيرة واضحة في الجملة الأخـيرة مـن المقطـع، والتـي جاءت بصيغتي (المخاطب والمتكلم). وكأن (ضميره) يخاطبه: (لا تعرف ماذا تفعل ؟) فيردد صوت الصدى في داخله: (لا أعرف ماذا فعل ؟).

2- مدى الارتداد:

تتنوع المقاطع الارتدادية مـن حيـث طـول وقصرـ المسـافة الزمنيـة التـي تسـتغرقها أثنـاء العودة إلى الماضي. وقد سمى (جينيت) هذه المسافة بـ (مدى المفارقة) وهـي تتفـاوت بـين مـاض بعيد كثيرا أو قليلا عن لحظة السرد الحاضرة، ويظهر هذا التفاوت من خلال ما يشير إليـه الـراوي في النص من دلائل وعلامات تعد فاصلا بين حاضر السرد وماضيه[2]. وعليه فإن الإرتـدادات تتـوزع من حيث (مدى بعدها عن حاضر القص) على مظهرين أساسيين هما:

---

(1) النهر والذاكرة / 44 .

(2) ينظر: خطاب الحكاية / 59 ؛ بنية الشكل الروائي / 22 ؛ نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير / 124 .

أ- الارتدادات ذات المدى البعيد: وهنا تكون المسافة الفاصلة بين الماضي وآنية المسار السردي طويلة نسبيا. وتأتي ارتدادت هذا المحور إما بطريقة محددة وواضحة أو بطريقة غير محددة.

ومن أمثلة الارتداد الذي يكون مداه بعيدا ومحددا بشكل دقيق هذا الأنموذج من قصة (زهرة نوفمبر)، " تقبلت وجودها وأنا أتذكر اعتراض تلميذ علي - قبل ثلاثين سنة - عندما كنت أتحدث لهم عن شؤم البوم وعقائد الناس، اعترض تلميذ ذكي ... (البوم أحلى طير وله عينان ساحرتان نادرتان تحسده عليهما كل مخلوقات الدنيا وهو طائر مسالم وديع يحب الخرائب والأماكن المهجورة ينجو بنفسه من أذى الأشرار) وأضاف مرتجفا (البوم ليس سيئا ومشؤوما والناس هم السيئون). أعجبني رده فما استطعت أن أجيبه بحرف سوى أنني مسدت على رأسه خجلا متعاطفا معه ولأخفف من غضبه وانفعاله " [(1)].

فنلاحظ أن الراوي هنا حدد مدى الارتداد بدقة، إذ ان منظر الطائر الأخضر المحلق في السماء، جعل ذاكرة المعلم ترجع ثلاثين سنة إلى الوراء لتعرض موقف ذلك التلميذ المتحمس الذي كشف كلامه عما يتمتع به من عقلية ناضجة رغم صغر سنه، ولاشك أن مغزى هذا الارتداد هو تغيير الصورة التشاؤمية التي ترسخت في أذهان أغلب الناس حول طائر البوم المسالم.

ونجد في بعض القصص ان الراوي يحكي جزءا من الأحداث الماضية أو معظمها ثم يحدد مدى بعدها عن حاضر القصة، أي إنه لا يعطي التحديد الزمني بشكل دقيق في بداية الخط الرجعي وإنما في وسطه أو نهايته كما في قصة (في زمن مضى) وقصة (الكلال) وقصة (أجراس) التي يعقب الراوي بدايتها،

(1) زهرة نوفمبر: أنور عبد العزيز، جريدة (وادي الرافدين)، ع 26، س 2003 / 5 .

سرد أحداث تتعلق بالماضي البعيد، " تراءى له ذلك المخفر الحجري الكبير بطابقيه وحجراته الكثيرة، امتدت الصحراء هائلة واسعة أمام عينيه.. " [1]. وبعد صفحة ونصف تقريبا، يخبرنا الراوي بمدى هذا الارتداد " كان ذلك قبل خمسين سنة واكثر " [2]، ثم يستمر في سرده لما مضى من الأحداث التي وقعت في ذلك المخفر حتى نهاية القصة دون أن يعود إلى مستوى الزمن الأصلي فيها.

أما بالنسبة للارتداد الذي يكون مداه الزمني بعيدا لكنه غير محدد بصورة واضحة ودقيقة، فمثاله المقطع الآتي من قصة (الأصم)، " تذكر عندما كان في العاصمة - قبل عمر من السنين - وفي تلك المقهى الدائرية الواسعة وسط المدينة، كان الوقت شتاء وقد تحلقوا حول مدفأة نفطية كبيرة، كانوا عددا من الشباب الصم البكم، في زاوية تبدو انها مخصصة لهم، كانوا يتجادلون ويتبادلون كل الأحاديث دون كلمات." [3] ويتكرر هذا المقطع مرة أخرى وبصيغة مغايرة قليلا، " كلما تذكر - وقد مر على ذلك عمر طويل - اولئك الفتية الصم في تلك المقهى الشتوية في العاصمة، وكيف انهم كانوا يؤدون لعبة يجيدونها بمهارة - لغة الاصابع والاشارات - ليظلوا قطعة في نسيج الناس والحياة " [4].

(1) طائر الماء / 32 .
(2) م . ن / 34 .
(3) جدار الغزلان / 61 .
(4) م . ن / 63 .

إذن الراوي لم يذكر تاريخ هذا الارتداد بشكل واضح، ولم يحدد مداه بدقة، وما نعرفه فقط انه بعيد عن حاضر النص السردي، دلت على ذلك عبارة (وقد مر على ذلك عمر طويل) المذكورة في المقطع الثاني.

ب - الارتدادات ذات المدى القريب: ويكون الخط الزمني لهذه الارتدادات قريب من حاضر القص، أي أن المسافة الفاصلة بينهما قليلة نسبيا. وهي تأتي أيضا على وجهين إما بشكل محدد أو غير محدد.

نقرأ في قصة (السيدة) هذا المقطع الذي جاء على لسان الراوي المريض وهو راقد في المستشفى، " بدأت أتآلف مع هذه الغرفة البيضاء، منذ عشرة أيام وأنا فيها، كانت البداية صعبة، كنت خائفا عندما أقبل اثنان، دخلا الغرفة، سألا عن اسمي، وبآلية جامدة وحرفية لا تعرف العواطف طوقا ظهري بلاصق عريض، واحد منهما نظر في عيني ليرصد مقدار خوفي، لم يقل كلمة، أعتقد انه أكتشف أنني كنت خائفا مترقبا ما سيحدث لي " [(1)].

فنلاحظ أن الارتداد هنا تحدد مداه في جملة (منذ عشرة أيام) وهي مدة قريبة من مستوى الزمن الأصلي في القصة.

3- سعة الارتداد:

يقصد بالسعة هنا " المساحة التي يحتلها الاستذكار [كما يسميه حسن بحراوي] ضمن زمن السرد. فإذا كان مدى الاستذكار يقاس بالسنوات والشهور والأيام. فإن سعته سوف تقاس بالسطور والفقرات والصفحات التي يغطيها الاستذكار من زمن

---

(1) النهر والذاكرة / 55-56 .

السرد " [1]، أي بمعنى أن السعة هي الحيز المكاني الذي تحتله تقنية الارتداد على خطية الكتابة.

وغالبا ما يكون هذا الحيز - بشكل عام - ذا سعة كبيرة في قصص (أنور عبد العزيز) القصيرة، من ذلك ما نجده في قصة (الشاهد) التي يبتدئ الراوي سردها بوقوف أحمد أمام قبر زوجة عمه التي عاش معها في طفولته سنينا مرة حفرت جسده ووجدانه بندوب الألم واللوعة، وبينما هو في المقبرة، إذ أخذ الماضي الطفولي ينتشر أمام عينيه ليستغرق اكثر من عشر صفحات تقريبا مع ان حجم القصة يتكون من ثلاث عشرة صفحة. وقد جاء هذا التذكر بصورة فنية جميلة تعبر تعبيرا صادقا عن وفاء أحمد لتلك المرأة، على الرغم من أنها كانت تعامله معاملة سيئة.

وقد لاحظنا أن ثمة ارتدادات متعددة ترد بشكل متتال، الواحد تلو الآخر فيما سيتم ذكره من قصة (وجوه ضائعة)، " البارحة أثارني وأبهجني فرح لقاء الصدفة، طالب كان معي في الاعدادية قبل أكثر من أربعين عاما، كان طالبا ظريفا ضاجا بفرح الحياة، مهووسا بإختلاف النكات والأخبار الملفقة - والكاذبة التي لا تحتمل التصديق - ومهووسا أكثر بالأغاني، ساحرا بصوته الجميل، فماذا رأيت ؟ وجها مهدما بالفجيعة والحزن والشحوب، وصوتا خشنا أبح لا تكاد تفهم منه كلمة أو عبارة، وأسنانا سودا منخورة متآكلة، وعكازا لم أعرف لم يستعين به، وكان برجلين سليمتين." [2]، يتلو ذلك مباشرة مقطع ارتدادي آخر، " قبلها بأسبوع - وأيضا مصادفة - رأيت ذلك المدرس الكئيب الذي عملت معه سنوات في عمر الشباب البعيد، لم يكن يختلط بأحد، له زاويته ودولابه في غرفة المدرسين ينطوي فيها مع صمته وكآبته وسجائره، لا يكلم

(1) بنية الشكل الروائي / 125 .
(2) طائر الماء / 60 .

احدا، يكره الضجيج والفرص وحشد المدرسين في الغرفة الطويلة المستطيلة، تظلل وجهه غمامة قاتمة سوداء تكفي لتوزيعها على عشرة وجوه لتخنق فيها البشاشة والأمل، المصيبة أن هذا المدرس كان شاعرا نظاما، كانت كل قصائده سودا وكأنها منظومة لألف مأتم ولمن غاب عن وجوههم نور الله أو أي نور آخر، وكان مجرد قراءة - ولو أبيات قليلة منها - تدفع بك إلى هاوية الانطفاء، وتوصلك بالظلمة والقبر. الغريب انني وجدته ودودا معي وقد تذكرني بسرعة وسهولة ومحبة، وأطال وقفته معي، ربما لأنني كنت أحترم صمته وعزلته وحتى كآبته طوال سنوات عملنا معا، لقناعتي أن حالته كانت مرضية تؤذي وتعذب صاحبها قبل أن تلحق الضجر بالآخرين ولانني ما سخرت يوما من قصائده وشعره رغم معرفتي بضحالتها وبؤسها.. " (1) وبعد هذا يلي ارتداد يتعلق بصديق آخر، " أما يوم التقائي بسالم - مدرس آخر - كان معي في مدرسة بعيدة معزولة. فقد كان - عندي وعنده - يوم مفاجىء حافل بالمسرة، فسالم كان وجها بريئا ضاحكا متفائلا بالحياة وبالدنيا والناس، رغم أنني كنت أمسك بيده وأقوده إلى المقهى القريب، وكان يعاني من ضعف البصر - هذا فقط ما تغير فيه - أما عاداته وطباعه فقد ظلت هي هي، فرغم زحمة السوق والمقهى، ورغم أننا جلسنا وتحدثنا لأكثر من ساعتين، فقد ظل منفعلا بفرحة اللقاء وبسيل القبلات التي أغرق بها وجهي ورأسي وعيني، فهو لم يكن يراني بشكل واضح، وهو يقول إن كل الوجوه والأشياء تبدو غائمة أمام عينيه.. ايه سالم يا طرب العمر وضحك السنين وحزن النهاية وانطفاء العيون.. " (2).

---

(1) م . ن / 60-61 .

(2) م . ن / 61 .

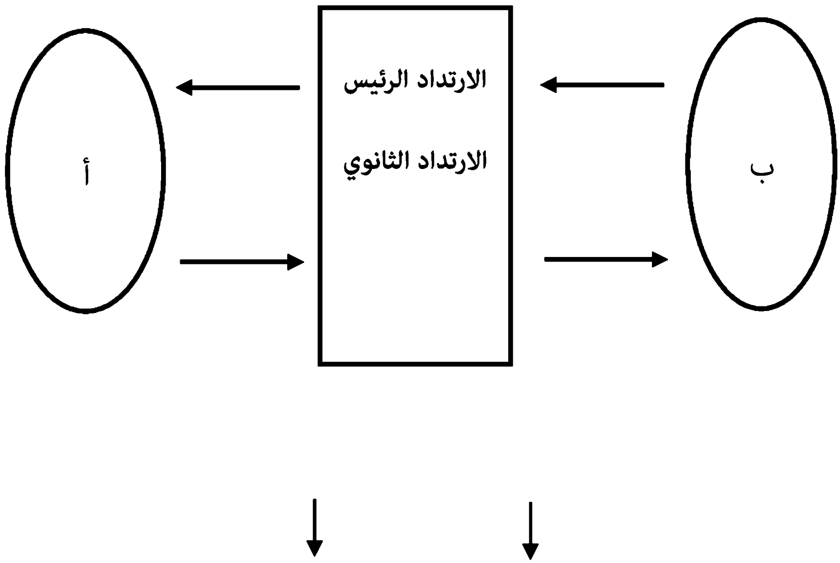
يمكـن أن نعطـي لكـل مقطـع مـن المقـاطع السـردية المـذكورة آنفـا رمـزا يمثلـه، ولـيكن (أ) يمثل المقطع الاول (البارحـة أثـارني .... وكـان بـرجلين سـليمتين)، (ب) يمثـل المقطـع الثـاني (قبلها بأسبوع ... بضحالتها وبؤسـها)، (ج) يمثـل المقطـع الثالـث (أمـا يـوم التقـائي بسـالم .... وانطفاء العيون).

فالقارئ لهذه المقاطع الثلاث يلحظ ما يلي:

1- الارتـدادات فيهـا (موضـوعية خارجيـة) فهـي (موضـوعية) لانهـا تحـكي عـن مـاضي شخصيات متعددة التقت بها الشخصية المركزية في القصة، وقـد بـين لنـا الـراوي بــ (صيغة المتكلم) أثر تغيير الزمن لهيئة كل منها، وهي (خارجية) لأنهـا تقـع في زمـن سابق لبداية القص.

2- كل مقطع من هذه المقاطع يتكون من ارتدادين، الاول ذو مدى قريب وهو محـدد في المقطعين (أ) و(ب) (البارحة / قبلها بأسبوع) وغير محدد في المقطع ج (أما يـوم التقائي بسالم) أما الارتداد الثاني فهو ذو مدى بعيد، وقد جـاء محـددا في المقطـع (أ) (قبل أكثر من أربعين عاما) وغير محدد في المقطعـين (ب) و (ج) (عملـت معـه في عمر الشباب البعيد / كان معي في مدرسة بعيدة) ويمكن عد الارتداد الاول ارتـدادا رئيسا والثاني ارتدادا ثانويا.

3- زمن الارتداد الرئيس للمقطع (أ) هو في صورته الواقعية - يأتي بعد زمـن الارتـداد الرئيس للمقطـع ب أمـا زمـن الارتـداد الثـانوي للمقطـع (أ) فهـو يقـع قبـل زمـن الارتداد الثانوي للمقطع (ب) لان الاول كان في زمن الإعدادية بيـنما الثـاني في زمـن التدريس، وكان الراوي هنا أقام نوعا من الموازنة الفنية بـين ارتـدادات المقطعـين (أ) و(ب) كما هو واضح في الشكل الآتي:



(ب) قبل (أ) = (أ) قبل (ب)

في الارتداد الرئيس في الارتداد الثانوي

4- ثمة التباس في تحديد زمن الارتداد الثانوي في المقطعين ب و ج فلا نعرف هل ب هو لاحق لـ ج أم العكس، فالاثنان كانا في زمن التدريس، وليس ثمة أية علامة واضحة تساعد على تحديد المدة بشكل دقيق.

ثانيا: الاستباق

(الاستباق) (1) أو (القبلية) (2) أو (الاستشراف) (1) أو (التوقع) (2) هو الشكل الثاني من المفارقة الزمنية التي تبتعد بالسرد عن مجراه الطبيعي، ويعرف هذا الشكل بأنه

---

(1) خطاب الحكاية / 51 ؛ بناء الرواية: سيزا قاسم / 61 ؛ البناء الفني في الرواية العربية في العراق / 1: 62 .

" كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما " [3] وبعبارة أخرى هو " تقنية زمنية تخبر صراحة أو ضمنا عن أحداث سيشهدها السرد الروائي في وقت لاحق " [4].

وقد أرتأينا أن نستخدم مصطلح (الاستباق) كونه يبدو أكثر تناسبا من بين المصطلحات المذكورة فـ (القبلية) توحي بالإشارة إلى تقدم الأحداث بعضها على بعض من أجل خلخلة النظام الزمني في القصة، و (الاستشراف والتوقع) يرتبطان - نوعا ما - بالمعنى الافتراضي الذي يخمن وقوع حدث معين أو عدم وقوعه في المستقبل. وكما هو واضح من خلال التعريف أن هذه التقنية لا تتوقف عند إحدى هاتين الدلالتين دون الأخرى فهي " لا تستمد قيمتها من ذاتها ولا من موقع بذرها في النص فحسب، بل وكذلك من العلاقة بينها وبين موقعها من جهة والمقطع القصصي الذي يعرض تحققها سردا أو إلغاءها افتراضا من جهة ثانية " [5] وبذلك نرى أن استباق الأحداث واستجلابها قبل الأوان هو المبدأ الجوهري لهذه التقنية.

وكان الاستباق في النصوص السردية القديمة وخاصة الملاحم الكبرى كالإلياذة والاوديسة يتم بطريقة واحدة تتمثل في تقديم نوع من الملخص الاستباقي الذي يولد ما يسميه (تودوروف) بـ (حبكة القدر)، أما في القصص الحديث فإنه يتم بأكثر من طريقة

---

(1) النقد البنيوي والنص الروائي / 54 .

(2) بنية الشكل الروائي / 132 ؛ غائب طعمة فرمان روائيا (دراسة فنية)، فاطمة عيسى جاسم، اطروحة دكتوراه، جامعة الموصل - كلية الآداب / 134 .

(3) نظريات السرد الحديثة / 164 .

(4) خطاب الحكاية / 51 .

(5) غائب طعمة فرمان روائيا / 134 .

(6) في السرد / 89 .

سردية. ويرى (جينيت) أن الحكاية بـ (ضمير المتكلم) تعد أكثر الطرائق ملائمة للاستباق بسبب طابعها الاستعادي المصرح به عن الذات [1]، إذ ان الراوي يكون عارفا بجميع الأحداث قبل البدء بقصها، وبالتالي يستطيع الإشارة إلى الوقائع المستقبلية دون الإخلال بمنطقية العمل القصصي.

ويتم الاستباق أيضا عن طريق توقع إحدى الشخصيات لما سيحدث، أو تخطيط هذه الشخصية للمستقبل في ضوء أحداث آنية القصة [2].

ومن هنا كان التوجه الزمني لهذه التقنية معاكسا لتوجه تقنية الارتداد فمثلما يرجع زمن القص لاستحضار الأحداث الماضية، يقفز إلى الأمام متخطيا اللحظة التي وصل إليها لاستقدام أحداث مازالت في حكم المجهول.

وتشغل تقنية الاستباق - بشكل عام - نسبة ضئيلة من مساحة النص القصصي، وغالبا ما تتم الإشارة إليها بشكل عابر وسريع قد لا يتجاوز أكثر من فقرة أو فقرتين، وهي تكشف عن تصورات ومخططات لم تحصل بعد في الواقع، أما تقنية الارتداد فهي تشغل حيزا كبيرا من المساحة النصية على أساس انها تمثل سبيل الراوي في إلقائه الضوء على أغلب الأحداث الماضية [3].

وربما يعود السبب في قلة استخدام تقنية (الاستباق) إلى أن إيراد ما سيقع قبل وقوعه لا ينسجم مع عنصري التشويق والمفاجأة الفنيين، الأمر الذي يجعل الكاتب أو الراوي لا يكثر من مثل هذا العرض حرصا منه على إبقاء المتلقي منجذبا لأحداث قصته حتى النهاية.

(1) ينظر: خطاب الحكاية / 76 .

(2) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق / 1: 63 .

(3) ينظر: بنية الشكل الروائي / 143-144 .

أما بالنسبة للوظائف التي يقوم بها الاستباق - بوصفه أحد فنون القص ذو التأثير المباشر على حركة الإيقاع الزمني في القصة - فهي تتلخص في إعداد القارئ وتهيئته لتقبل ما سيجري من أحداث، ذلك أن المقطع الاستباقي يعد " بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الاعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات. كما انها قد تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات مثل الإشارة إلى احتمال موت أو مرض أو زواج بعض الشخوص " [1].

ويسمي (جينيت) هذا النوع بـ (الاستباقات الخارجية) تمييزا لها عن الاستباقات المتممة أو التكميلية التي تأتي مقدما لملء الفراغات الحكائية اللاحقة وعن الاستباقات التكرارية التي تضاعف بشكل مسبق مقطعا سرديا آنيا. وتلعب الاستباقات التكرارية دور الإعلان الذي يولد عند القارئ حالة من الانتظار والتطلع لما سيحدث، وعبارتها المألوفة عموما هي (سنرى فيما بعد) ولكن ينبغي عدم الخلط بين هذه الإعلانات وبين الفاتحة أو الطليعة، إذ ان الأخيرة ليست في مكانها من النص مبدئيا إلا (كبذرة غير دالة)، بل خفية ولا يمكن معرفة قيمتها كبذرة إلا فيما بعد وبكيفية استعادية، أما الإعلان فإنه لا يأتي إلا بصورة صريحة وواضحة [2].

وعلى الرغم من أن السرد الاستباقي ينطوي على قدر كبير من الشك وانعدام اليقين، إذ " ما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله " [3]، إلا ان ذلك لا يقلل من أهميته بوصفه مظهرا سرديا ينزع إلى نبذ الرتابة الخطية للمتواليات

(1) بنية الشكل الروائي / 132 .
(2) ينظر: خطاب الحكاية / 84 .
(3) بنية الشكل الروائي / 132 .

الحكائية، بل انه يضفي عليها مسحة من الطابع الجمالي المرتبط بوظيفته الفنية التي تجعل الراوي يستعين بالعديد من الأدوات والأساليب السردية لغرض إكساب بنية قصصه شكلا أدبيا متميزا.

أنماط الاستباق

للاستباق مظاهر متنوعة تعبر عن الأحداث الآتية والمرتقبة، منها ما يتحقق ويثبت صدق وقوعه فيوصف بأنه استباق متحرك أو مشتق، ومنها ما يبطل بحكم اثبات نقيض الحدث المتوقع فيوصف بانه استباق ساكن أو جامد [1].

أ-الاستباق المتحرك: ويقترح (عبد الوهاب الرقيق) تسميته باللامعة، " فمثلما أن الضوء الخاطف أو البارقة تنطفىء ما أن تلمع فإن الاستشراف [وفق المصطلح الذي يستخدمه عبد الوهاب الرقيق] المتحرك ملفوظ وجيز جدا في الغالب من الأحوال. وبالفعل يطابق التعيين التلميحي وظيفتها السردية التي شبهها رولان بارط بالحبة التي تنطوي على معلومة جزئية لن تنضج إلا مؤخرا على مسار القص " [2]. وينقسم الاستباق المتحرك على قسمين:

1- الإيحائي: ويأتي هذا النوع بشكل ضمني وغير صريح، إذ يتم التطلع على ما هو متوقع أو محتمل الحدوث عن طريق وجود علامة أو إشارة تمهد لوقوع حدث لاحق مستقبلا، ومن الأمثلة على ذلك ما نجده في بداية قصة (الاتهام) التي يرسم لنا فيها الراوي صورة كئيبة قاتمة الألوان لحي شعبي عتيق وقت غروب الشمس، " هذا الهدوء يرسم الدرب مقبرة يعمق فيها الصمت حتى يستحيل إلى سكون أبدي.. فجأة يرتفع صراخ حاد وارتطام سيارة، ثم

---

(1) ينظر: في السرد / 90 .
(2) في السرد / 90 .

تحركها السريع وقد أحست الخطر، وصوت محركها يصرخ بشراسة ليذيب صراخ رجل "[1].

فالراوي في هذا المقطع استطاع أن يصل حاضر القصة بمستقبلها عبر خيط متين تمثل في وصفه للحي وصفا منسجما مع ما تعرض له ذلك الرجل الذي لم يعين له الراوي اسما زيادة في تعتيم موقف الحادث، كما نلحظ أن (المقبرة) و (السكون الأبدي) هما مؤشران واضحان للمصير المحتوم الذي سيؤول إليه وهو (الموت)، ثم أتبع الراوي ذلك بإشارتين أخريين،" صراخ الرجل يمتزج بنحيب خشن تشم منه رائحة الموت "[2].

فـ (صوت الصراخ الممزوج بالنحيب + تحسس رائحة الموت) علامة ثانية على وفاته، وذلك ما حصل فعلا في النهاية عندما أراد أحد سائقي السيارات المارة أن ينقله إلى المستشفى، " اكتشف السائق انه ينقل جثة "[3]، وبهذه العبارة ينهي الراوي قصته ويبين لنا أن الاستباق قد حقق غايته في التمهيد.

2-التقريري: وهو الاستباق الذي يعلن بشكل صريح عما سيقع من الأحداث في وقت لاحق من زمن القصة. من ذلك ما نقرأه في هذا الاستباق الإعلاني، " كانوا يتأملون ويبحلقون في الجوامع التي يمرون بها ومن خلال شبابيك السيارة المغبرة، كانوا يترقبون ويتوقعون أن تشتعل مصابيح المنائر بين لحظة وأخرى، وان تصلهم أصوات المآذن الكثيرة "[4].

(1) الوجه الضائع / 25 .
(2) م. ن/ 25 .
(3) م . ن / 27 .
(4) طائر الماء / 24 .

يظهر جليا ان الراوي هنا قد أعلن عن حدث سيقع لاحقا، إذ أن جـوع الصـيام وبـطء سير الحافلة المتجهة من مركز المدينة إلى أحد الأحياء الجديدة، والطريق المتعرج الذي كانت تسلكه، زرع في نفوس الركاب الملل والضجر حتـى بـدت عـلى وجـوههم ملامـح التعب والإرهاق، مما جعلهـم يتـأملون مشـهد وصـولهم لـذلك الحـي وسـماع صـوت الآذان الذي يشير إلى موعد الإفطار. ويتحقق هذا الاستباق في ذات الصفحة التـي تـم فيها الإعلان عنه،" فجأة - وبتوقيت شبه محدد - وبفوارق ضئيلة بـين جـامع وجـامع انفجرت أصوات الآذان، قبلها أضيئت كل المنارات، صارت حركة الأرجل للماريـن عـلى الأرصفة سريعة مهرولة، وكانت السيارات المارقة - الصغيرة منها خاصة - في سباق وقد هيجتها أضواء المنائر وأصوات المؤذنين المتشابكة المتداخلة " [(1)].

ومن التطلعات المستقبلية الأخرى، قول الراوي في قصة (الحوض الكبير): " ومن خـلال محاولته اليائسة في الحصـول عـلى الـدفء يقـرر أمـرا ... لم لا يـذهب ؟.. ألـيس هـو كالآخرين ؟ وحتى لو لم يكن مـنهم هـؤلاء النـاس، أليسـت سـتين فلسـا، يـدفعها كـما يـدفعها غـيره، وان أرادوا فسـيدفع سـبعين، ثمـانين، وحتـى مائـة فلـس ... يجـب أن يذهب.. يصمم على تحقيق حلمه الذي طالما غازل مخيلته وروحه، أن يذهب للحمام العمومي " [(2)].

هذا المقطع ما هو إلا إعلان واضح عما يدور في ذهن بطل القصة الذي على الرغم من ضعف حالته المادية، وعدم اختلاطه بالآخرين لاستهزائهم بشكل رأسه البشع وأعضـاء جسمه النحيلة، إلا ان شدة البرد وقسوة ألم الأمراض

---

(1) م . ن / 24 .
(2) الوجه الضائع / 19 .

التي يعانيها، جعلته يتخذ قرارا يحقق له أمنيته القديمة، وبالفعل فإنه قد نفذ هذا القرار، " وينهض من فراشه، وقد تخللت غرفته خيوط شمس صباحية فرحة، ولا يأخذ إلا (ليفة) عتيقة ممزقة وقطعة صابون.. يتجه إليها، واحدة قريبة ... ويدخلها على استحياء " [1].

ب- الاستباق الساكن: ويسمى أيضا بالخدعة التي تعني " المراوغة والجواب المضلل والكذب " [2]، كالذي نراه في قصة (الخطوبة)، " المسؤولية ستقع عليه إذا حدث شيء، هذان الغريبان، المشبوهان لا ينبىء وجودهما عن خير "[3] وفي مقطع آخر، " الغريبان ملثمان وهذا ما يوحي بالخطر، وربما القتل "[4].

نلاحظ أن الراوي في هذين المقطعين يخبرنا بأن ثمة أمرا سيئا سوف يحدث في وقت لاحق، حيث ملامح الرجلين الغريبين الموحية بالشر جعلت فراش المدرسة يضع في حسبانه بان المسؤولية ستقع عليه إذا لم يخبر المدير بما رأته عيناه. ثم يأتي المقطع السردي الآخر ليعطي تفصيلا واضحا عن هذين الرجلين وقد جاء هذا التفصيل على لسان الشخص المراقب وهو المعلم (صلاح) قائلا باستهزاء: " لاشيء، لاشيء، القضية خطيرة فعلا لقد خطبت واحدة، ألم تلحوا انتم في ذلك.. منذ زمن يسأل أهلها عني. أليسا شابين طويلين سمر الملامح في نظراتها شيء من حدة ؟ انهما أخوان للفتاة وهما يحاولان سرقة أخبار عن خلقي وطريقتي في الحياة " [5].

---

(1) م . ن / 20 .
(2) في السرد / 93 .
(3) الوجه الضائع / 38 .
(4) م . ن / 38 .
(5) م . ن / 40 .

وبذلك نرى أن حقيقة الأمر لم تكن القتل، وإنما مجرد مراقبة شخص تقدم لخطبة إحدى الفتيات، فأراد أهلها معرفة سلوكه وأخلاقه من خلال تلك المراقبة. إذن فالنتيجة جاءت مخالفة لما هو متوقع كون المسألة بدت خطيرة في بداية القصة ثم ظهرت على النقيض من ذلك تماما في النهاية.

وقد وجدنا نصا جامعا بين نمطي الاستباق جاء ممثلا بهذا الأنموذج: " مرة التقط الأصم خبرا - وكان في إجازته - أن هذا المحفز مهم فعلا، وان المهربين لابد أن يطرقوا طريقه يوما، كان يحاول أن يقنع المفوض برفع درجة يقظتهما، وان يكونا معا عينا حذرة مترقبة واعية ومنتبهة، وان تعوض أذنا المفوض صممه.. طمأنه المفوض:(لاشيء سيحدث، ولا أحد يجيء)، وانه عرف أن عددا صغيرا من (مبادلين) بائسين أسمالهم وحميرهم وخيبتهم وبلاهتهم مروا قبل سنين، وربما يكررونها ويفعلونها مرة أخرى، وهم لا يستحقون ببضاعتهم الرخيصة التافهة، واكثر ما فيها أقمشة ملونة يجولون بها على تجمعات الأعراب المتنقلة " [(1)].

فالراوي في هذا المقطع يخبرنا بأمر سيتحقق بدرجة كبيرة (وفق رأي الشرطي) وباحتمال ضعيف (وفق رأي المفوض)، وهذا الأمر يتعلق بمرور جماعة يعتقد الشرطي انهم من المهربين وهو غير متأكد من اعتقاده، أما المفوض فهو يعرفهم سابقا ويحاول أن يطمئن الشرطي بأنهم ليسوا مهربين، وإنما هم من البائسين المتجولين في الصحراء.. وفي نهاية القصة يأتي المقطع الآتي ليجلو لنا حقيقة الأمر، " وكان المفوض راضيا عن نفسه وقناعته، وقد صار شكه يقينا أن أمثال هؤلاء ليسوا لصوصا أو مهربين، بل هم من فقراء الصحراء، وكان دائما يكرر للشرطي: أرأيت مهربا محترفا يعلق أجراسا فاضحة الرنين في منتصف الليل، أسمعت - وأنت لا تسمع - أن مهربا محترفا يكشف عن

(1) طائر الماء / 35 .

مكمنه – وفي عتمة الليل – بإشعال عيدان الكبريت وتدخين السجاير، انظر إلى هزالهم وهزال حميرهم وستعرف كل شيء " [1]، وهكذا يتبين أن هذا النموذج هو استباق متحرك لان ما توقعه الشرطي قد حصل بالفعل في مرور تلك الجماعة عبر الطريق الصحراوي للمخفر، كما تبين – في نفس الآن - انهم من فقراء الصحراء (وفق ما قاله المفوض) وليسوا من المهربين، وبذلك يمكن أن نعد هذا الاستباق خادعا أيضا لأنه اثبت خلاف ما توقعه الشرطي عنهم.

ومما تنبغي الإشارة إليه أن المقاطع الاستعادية في قصص (أنور) قليلة جدا قياسا بالمقاطع الارتدادية فيها، كما انها تتركز بشكل أساس في مجموعة (الوجه الضائع).

وجاءت قصة (المرفأ) في هذه المجموعة متضمنة لأكثر من استباق يظهر واضحا فيما سنذكره من مقاطع سردية نبدأها بهذا المقطع، " يتكىء في سيره على أطراف المقاعد الخشبية الباردة يتوزعه اضطراب هائل مخيف يكاد يسقطه " [2]. ويتكرر (التخوف من السقوط) في مقطع آخر، " وهذا الجرس الكريه بتأخره يعقد موقفه، يجرحه، يجعله يبين أن يهرب من دنياه أو يواجه واقعه: التلاميذ.. وقد يسقط بينهم وتكون فضيحة " [3]. ان الاضطراب الذي يعانيه هذا الشخص جعله يتوقع انه سوف يسقط أو يغمى عليه أمام تلاميذه وهو امر مخجل بالنسبة له، لكن الراوي سرعان ما يبطل هذا التوقع من خلال دقات جرس الدرس الأخير التي أتت لتخلصه من قسوة الفشل وعذاب المحنة التي هو فيها، وبذلك يكون هذا الاستباق ساكنا أو جامدا لأنه لم يتحقق.

---

(1) طائر الماء/ 38 .
(2) الوجه الضائع / 7 .
(3) م . ن / 7 .

اما الاستباق الثاني الذي تضمنته هذه القصة فقد تمثل في الاعلان الصريح عن القرار الذي اتخذته الشخصية (البطلة) بنفسها مع أن المقطع جاء بصيغة ضمير الغائب، " ليذهب إليه.. لم يعد يجديه شيء.. قالوا انه ذكي ماهر في طبه، لابد أن يزوره..سيزوره " (1) وبالفعل فقد قام بهذه الزيارة بعد انتهاء دوامه الرسمي مباشرة، وفي طريقه إلى عيادة ذلك الطبيب يورد لنا الراوي استباقا آخرا، " ويقترب أكثر من هدفه.. لماذا العيب ؟ وربما لا أجد عنده أحدا أعرفه.. الطبيب يعمل كل يوم ولسنوات طوال، فهل سيراجع من يعرفونه في هذا اليوم " (2)، فهذا المقطع يعبر عن الاحتمال الذي اخذ يراود ذهن البطل، والذي استطاع الراوي من خلاله أن يخدع القارئ في اول الأمر، لأنه عندما وصل المريض إلى العيادة لم يجد أحدا يعرفه، وهذا ما جعله مستأنسا بعض الشيء، لكنه بعد فترة وجيزة من جلوسه في غرفة الانتظار فوجيء بدخول صديق له منذ زمن قديم، وقد حاول تجاهله لكن الصديق اتجه إليه وأخذ يكلمه بطريقة بدت ثقيلة عليه، كاتمة على أنفاسه، مما جعل الاستباق هنا متحققا رغم ضعف درجة توقعه.

بقي أن نشير إلى أن الاستباقات قد تكون طويلة المدى أو قصيرة، شأنها في ذلك شأن الارتدادات، وهي تشغل مساحة من البياض الطباعي تتفاوت بين الطول والقصر- أيضا كما في المقاطع الارتدادية، غير أن نسبة القصر في مدى الاستباق وسعته في قصص (أنور عبد العزيز) هي السمة الغالبة عليها.

(1) الوجه الضائع / 7 .
(2) م . ن/ 8 .

المبحث الثاني

الحركة الزمنية

سبقت الإشارة في مقدمة المبحث الأول إلى أن التفاوت الحاصل بين زمن القص وزمن الحكاية ناشىء عن عدم إمكانية سرد جميع الأحداث كما وقعت بشكل تفصيلي على مستوى الصياغة الخطية، وان ما يستخدمه الراوي أو السارد من آليات ووسائل تقنية، لها صلة وثيقة بطبيعة المادة التي تشكل متن النص القصصي، وقد تحدثنا عن وسيلتين تتعلقان بنظام ورود الأحداث وترتيبها في القصة وهما (الارتداد) و (الاستباق)، أما الوسائل التقنية التي سنتناولها في هذا المبحث فهي تتعلق بالمدة الزمنية التي يشغلها وقوع الحدث،" ونعني بالمدة سرعة القص، ونحددها بالنظر في العلاقة بين مدة الوقائع أو الوقت الذي تستغرقه، وطول النص قياسا لعدد اسطره أو صفحاته " [1]، فقد تكون الأحداث المروية في عدة اسطر هي ملخص لما جرى في سنوات طويلة، وربما يكون الأمر على العكس من ذلك، أي قد يتم عرض أحداث استغرقت بضع ساعات في صفحات متعددة. وهذا ما يجعل الحركة السردية تتسم بالسرعة تارة وبالبطء تارة أخرى، إذ " أن الراوي يتخير السياق المناسب ليمدد في حبل الكلام أو ليقصره أو أخيرا ليبتره. وهو إلى ذلك يبتر ويقصر ويمد بناء على خطة تأخذ بعين الاعتبار عديد المعطيات أبرزها معمار العمل الفني وبلاغة المحكي وجمالية التلقي " [2].

وإذا كان إجراء المقارنة أمرا سهلا بين الترتيب الزمني لحكاية ما والترتيب الذي تبناه الراوي كي يسرد تلك الحكاية، فإن العملية تصبح أكثر صعوبة في حالة إجراء

---

(1) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي: د . يمنى العيد / 82 .

(2) في السرد / 49 .

المقارنة بين زمن الحكاية وزمن السرد، لانه لا يمكن قياس أو تحديد المدة الزمنية التي تستغرق حكاية ما بشكل دقيق في جميع الحالات تعويلا على أزمنة قراءتها التي تختلف باختلاف القراء، ومع ذلك تبقى ملاحظة الإيقاع الزمني ممكنة دائما بالنظر إلى تباين مقاطع السرد وتفاوتها، وهذا التباين هو الذي يولد لدى القارئ انطباعا تقريبيا عن تسارع الزمن أو تباطئه. [1]

وتتمثل السرعة الزمنية في النص من خلال تقنيتي (الحذف) و (المجمل أو الإجمال) بينما يكون التباطؤ الزمني متمثلا في تقنيتي (المشهد) و (الوقفة الوصفية) ويسمي (جينيت) هذه التقنيات (الأشكال الأساسية للحركة السردية) ويوزعها على طرفين متناقضين وطرفين وسيطين، أما الطرفان المتناقضان فهما (الحذف والوقفة الوصفية) ويكون زمن السرد في الاول قصيرا جدا، وهو اصغر مما لا يقاس من زمن الحكاية، أما الثانية فيكون زمن الحكاية فيها صغيرا بينما يكون زمن السرد ذا اتساع كبير.. وبالنسبة للطرفين الوسيطين فهما (المشهد والمجمل) ويكون المشهد حواريا في أغلب الأحيان وهو يحقق نوعا من التساوي بين زمن السرد و زمن الحكاية، ثم (المجمل أو الخلاصة)، ويتميز هذا الشكل عن الأشكال الثلاثة الأخرى بحركة متغيرة السرعة تستغرق - بمرونة كبيرة في السير - كل المجال المتضمن بين المشهد والحذف [2]. وبذلك تؤدي تقنيات الإسراع والتعطيل دورها في تحديد ديمومة العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية وطول النص الذي تسرد فيه.

---

(1) ينظر: بينه النص السردي / 76 .

(2) ينظر: خطاب الحكاية / 108-109 .

أولا: تسريع السرد

تعد عملية تسريع السرد أو تعجيله من التقنيات التي تدخل في صميم البناء الفني للنصوص القصصية. وتقوم هذه العملية على حركتين متميزتين هما (الحذف) و (المجمل أو الإجمال) وسنتناول كل حركة بشيء من التفصيل:

1. الحذف

يستخدم الراوي تقنية (الحذف)[1] بوصفها وسيلة لتسريع حركة سير الأحداث داخل القصة أو الرواية، وقد تعددت الألفاظ التي أطلقت على هذه التقنية كغيرها من التقنيات الأخرى، ومن هذه الألفاظ (القفز) [2]، (القطع) [3]، (الثغرة) [4]، (الإضمار) [5]. وكلها تقوم على أساس " نسخ جزء من القصة يشير الراوي إلى سقوطه أو ينتبه القارئ إلى إقصائه دون تدخل الراوي " [6].

ومما يبرر التزامنا لفظة (الحذف)، انها تعطي تحديدا دقيقا وواضحا لمعنى هذه التقنية، ذلك ان الراوي عندما يتجاوز أحداث فترة زمنية معينة فهو إنما يرمي إلى إلغائها أو حذفها من البنية السطحية لزمن القص. من هنا بدا مصطلح (الحذف) أكثر إيحاء إلى دلالته من المصطلحات الأخرى.

---

(1) م . ن / 117 ؛ في السرد / 49 .
(2) تقنيات السرد الروائي / 82 ؛ بناء الزمن في الرواية المعاصرة / 99 .
(3) بنية النص السردي / 77 .
(4) بناء الرواية: سيزا قاسم / 89 .
(5) مدخل إلى نظرية القصة / 89 .
(6) في السرد / 50 .

ومصطلحات (تودوروف) فإن الأمر يتعلق بالحذف أو الإخفاء كلما كانت هناك وحدة من زمن القصة لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة، أي عندما يكون جزء من الحكاية مسكوتا عنه في السرد أو مشارا إليه بعبارات زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي من قبيل (ومرت بضعة أسابيع) أو (مضت سنتان).. إلخ [1].

وهكذا تتولد الفراغات الزمنية داخل النص القصصي نتيجة السكوت عن الأحداث والوقائع التي جرت فيها، وهو أمر بديهي، لان الكاتب لا ينتقي من الفترات التي تقع ضمن إطاره النصي- إلا ما كان متعلقا بموضوع السرد، ومنسجما مع الأغراض المبتغى تحقيقها.

وتتجلى وظيفة الحذف في " ان ما يفقده القص مساحة يعوضه كثافة ووقعا، فالتسريع يقرب المفاصل المشحونة ويكسبها عمقا وكثافة تخييلية. وفوق انه يوثق عرى التلاحم بينها يغمر الأسلوب انفعالا وقوة وأناقة " [2].

وبذلك يؤدي الحذف دورا مهما في نسج التركيب الزمني للبنية السردية بالنظر إلى شكل فتراتها الملغاة على أنها حلقات مجوفة فارغة تقع على طرفي كل منها أجزاء سلسلة من الأحداث النامية.

أنماط الحذف:

تمثل تقنية الحذف علامة دالة على الانتقال من مستوى لآخر على صعيد البناء الفني لأجل تسريع عجلة الأحداث. ونستطيع التعرف على أنواع هذه التقنية بإمعان النظر في مستويين أساسيين هما " المستوى الزمني حيث تحدد مدة الحكاية المحذوفة أو يسكت عنها، والمستوى الشكلي حيث يكون الحذف مباشرا معلنا أو مضمرا مقدرا أو

---

(1) ينظر: بنية الشكل الروائي / 156 .
(2) في السرد / 54 .

أخيرا مفترضا يستحيل رصده بقرائن نصية " [1]. وبتفحص زمن القصة يمكن معرفة هل المدة التي أهمل الراوي سرد أحداثها مشار إليها بشكل واضح في النص، أم غير مشار إليها فيضطر الباحث إلى الاجتهاد بتأويلاته للاستدلال عليها.

إذن ينقسم الحذف على نوعين هما:

أ-الحذف الظاهر أو (المعلن): وهو الحذف الذي يصرح فيه الراوي بالفترة الزمنية المحذوفة من خلال ما يشير إليه في عبارات موجزة جدا مثل (وبعد ذلك بأشهر)، (ومرت عشرة أيام)، (وبعد سنوات)، ويأتي هذا الحذف الذي حظي بنصيب وافر في قصص (أنور عبد العزيز) على شكلين:

1- الحذف المحدد: وفيه يتم تعيين مسافة المدة المحذوفة بإشارة دقيقة يمكن عدها دليلا واضحا على ان النص يتضمن حذفا زمنيا. وهو ما نجده في هذا المقطع الذي يعلن فيه الراوي عن إستخدامه تقنية الحذف بشكل محدد، " انها هديتي لك أيتها الحمقاء، اصبري وسترين.. بعد ساعة أحرقت أمي ثوب الفتاة وحلقت شعرها المليء بالقمل لتدخلها الحمام " [2].

فعن طريق هذا المشهد الحواري الذي دار بين المفوض وزوجته حول الفتاة التي وجدها – مصادفة - وأتى بها لتعيش معهم في البيت استخدم الراوي هذا النمط من الحذف، ملغيا أحداث فترة قصيرة جدا (ساعة) من زمن الحكاية ليدفع بالسرد إلى الأمام.

2- الحذف غير المحدد: وهو ما تمت الإشارة إليه في النص، ولكن من غير ان يحدد الراوي مقدار فترته الزمنية على نحو بارز ودقيق.

(1) في السرد / 50 .
(2) النهر والذاكرة / 77 .

و في قصة (محمية قزح) نقرأ المقطع الآتي الذي تضمن الحذف بشكل صريح لكنه غير محدد، " ولكن الصبي - وربما كان منصفا في شكوكه - قال انه لم يكن متأكدا من وجود قزح في مسكنه - قالها بعد أسابيع - وان محمود الأحدب صديق قزح وقاد النار في الحمام القريبة هو ما لاح له قابعا مخبوءا في المأوى " (1).

فالراوي هنا عمل على تسريع السرد بإسقاط ما جرى من أحداث خلال تلك الأسابيع، لكنه لم يحدد مدتها بشكل دقيق.

وتجدر الإشارة إلى أن قصة (النهر والذاكرة) هي من أكثر القصص التي تحتوي على تقنية الحذف وبالأخص المعلن منه بنوعيه (المحدد وغير المحدد)، كما جاء في هذا المقطع الذي أعقب حكاية (فيضان النهر)، وكيف تمت عملية إنقاذ الراوي (أحد أبطال القصة) مع (مسعود) و (نظيرة) من الغرق بمساعدة (جاسم چلاب)، " بعد شهرين كان أبي غاضبا ضجرا خائفا، وسمعت من أمي ان القائممقام كتب مدير الشرطة ان والدي أدى جاسم ضلاب وأكرمه، حزن أبي أكثر بعد أيام عندما وصلته* رسالة من أخي الكبير تقول: عينت في وظيفة راتبها أكثر من راتبك والقائم مقام " (2).

فنرى بوضوح ان الراوي قد أعلن عن موضعين للحذف الاول جاء بشكل محدد (شهرين)، والثاني جاء بشكل غير محدد (بعد أيام)، وكلا الموضعين يعدان من المراحل الميتة في القصة لانعدام الأحداث فيهما.

---

(1) محمية قزح: أنور عبد العزيز، الموقف الادبي، ع 370، س 2002 / 2-4 .
* ينظر: هامش / 31 من البحث .
(2) النهر والذاكرة / 12 .

ب- الحذف المضمر أو (الضمني): وهو النمط الذي لا يصرح فيه الراوي بمواضع الحذف ولكن " يمكن للقارئ أن يستدل عليها من ثغره في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية " [1] وبتتبع مسار الأحداث في القصة يتم التعرف على هذه الثغرات والانقطاعات. فمثلا في قصة (الحمائم) نجد ان الراوي لم يطلعنا على ما دار من حديث بين الممرضة وعاشقها - وهو أخ لأحد المرضى الراقدين في المستشفى - وقد لمسنا ذلك فيما يأتي: " كنت جريئا، لم اخرج خاويا عندما غادرت المستشفى، كان قلبي يحتضن اسمها، مدرستها: مدرسة الحمائم، تليفونها يقبع في دفتري الصغير " [2]. فكيف له ان يتجرأ على مصارحتها وان يحصل على رقم الهاتف لو لم يكن ثمة حديث طويل جرى بينهما خلال الالتقاء الذي تم في المستشفى. إذن فالحذف هنا هو حذف ضمني.

وفي قصة (النهر والذاكرة) يواجهنا حذف من هذا النوع أيضا، إذ بينما يتحدث الراوي عن صفات أخيه الكبير، نراه ينتقل بنا فجأة إلى حدث مثير يتعلق بمقتل الغجرية (انكريزية)، " كان المتسولون عندما يطرقون بابنا يدعون لأخي الكبير بطول العمر، كان يجمعهم في باحة السوق لينثر نقودا كثيرة يتزاحمون لالتقاطها ليضحك وصديقه الشاعر، مرة قتلت غجرية جميلة، أسمها (انكريرية) " [3]، ثم يستمر الراوي في سرد الأحداث التي تلت مقتلها دون أن يخوض في كيفية حصول هذه الجريمة. والأسباب التي كانت وراءها ؟، مما يدل على أن الحذف هنا قد أضمر في تغييب وقائع القتل المثيرة.

(1) خطاب الحكاية / 119 .
(2) الوجه الضائع / 56 .
(3) النهر والذاكرة / 13-14 .

أما بالنسبة للحذف المفترض الذي يعد أكثر أشكال الحذف ضمنية " فليس من طريقة مؤكدة لمعرفته سوى افتراض حصوله "[1]، لأنه غير مقترن بأية إشارة أو علامة تساعد على تحديد موضعه في النص.

2-المجمل

ان هذه الكلمة آتية من المصطلح الأنكليزي (Summary) الذي تتأرجح ترجمته بين عدة تسميات هي (المجمل) [2]، (الإيجاز) [3]، (التلخيص أو الخلاصة) [4] ويبدو من الأفضل أن نصرف النظر عن التسمية الثانية والثالثة كونهما " لا تؤديان المعنى بدقة ولأنهما قد تعنيان - فيما تعنيان - الحذف أمرا قد يحدث أو لا يحدث في صلب هذه الحركة القصصية " [5].

والمجمل هو التقنية الزمنية الثانية التي تعمل إلى جانب تقنية الحذف على تسريع الحكي، إذ يقوم الراوي بسرد أحداث ووقائع استغرقت عدة أيام أو شهور أو سنوات في بضعة كلمات أو أسطر أو فقرات دون الخوض في جزئيات وتفاصيل الأعمال أو الأقوال التي تتضمنها تلك الأحداث [6]. ومع ان النصوص الإجمالية يمكن أن تتفاوت من حيث الطول أو القصر بحسب السياق الذي ترد فيه والوظيفة التي ستؤديها، إلا ان

---

(1) بنية الشكل الروائي / 164 .

(2) خطاب الحكاية / 109 ؛ البناء الفني في ثلاثية البحر لحنا مينه: محمد علي يحيى، اطروحة دكتوراه، جامعة الموصل - كلية الآداب / 118 .

(3) تقنيات السرد الروائي / 84 .

(4) بنية الشكل الروائي / 145 ؛ بنية النص السردي / 76 ؛ تقنيات السرد في النظرية والتطبيق / 82 .

(5) في السرد / 55 .

(6) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: د . ابراهيم جنداري / 127 .

غايتها الأساسية تبقى هي تسريع عجلة الأحداث، لان الكاتب عندما يجمل في قصته مرحلة طويلة من الوقائع والأحداث فهو يطبع سرده بطابع الاختزال، مما يؤدي إلى تقليص مساحة نصه القصصي.

ولهذه التقنية وظائف متعددة تلخصها (سيزا قاسم) بما يلي:

"1- المرور السريع على فترات زمنية طويلة.

2- تقديم عام للمشاهد والربط بينها.

3- تقديم عام لشخصية جديدة.

4- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية.

5- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث.

6- تقديم الاسترجاع " (1). أي الارتداد.

ويعد (لوبوك) اول من تنبه إلى وجود علاقة وظيفية تربط المجمل باستحضار الوقائع الماضية، وقد أشار (فيليس بنتلي) إلى ذلك أيضا موضحا ان الاستعراض السريع لما مضى من الأحداث هو من أهم وظائف السرد الإجمالي، إذ يقوم الراوي بتعريف القارئ على شخصيات قصته من خلال ما يعرضه في تقنية المجمل من معلومات مختصرة عن ماضي تلك الشخصيات (2).

وبذلك يكون الرجوع الإجمالي إلى الماضي عملا فنيا مشتركا بين الارتداد والمجمل، وما يجمع بين هاتين التقنيتين - حسب ما يراه (لوبوك) و (بنتلي) - هو الجانب الوظيفي الذي تقومان به والذي يتمثل في سد الفجوات الحكائية التي يخلفها السرد وراءه، كون المجمل على مستوى الارتداد يسمح بالضغط على ماضي

(1) بناء الرواية: سيزا قاسم / 78 .

(2) ينظر: بنية الشكل الروائي / 146 .

الشخصيات المقدمة ضمن أحداث القصة من خلال العرض المكثف للمعلومات التي ترتبط بتجاربها السابقة، مما يساعد على توضيح الغموض الذي قد يعتري مسار الأحداث من جهة، وتسريع حركة السرد من جهة أخرى.

وعلى الرغم من ان الشكل الاستعادي هو الطابع الغالب على زمنية الأحداث المجملة إلا ان ذلك لا ينفي وجود مجملات " تتعلق بالحاضر وتصور مستجداته أو تستشرف المستقبل وتلخص لنا ما سيقع من أفعال وأحداث " [1]

وعلى هذا تتم معرفة الفترة الزمنية التي يعمل الراوي على تقليص مدتها من خلال تحديد الموقع الذي يشغله المجمل على خطية الزمن السردي، وكما هو معروف ان هذا الخط يتراوح بين عدة مستويات هي (الماضي، الحاضر، المستقبل). وسنوضح ذلك بما يأتي:

أ- المجمل على مستوى زمن الماضي: يمكن لقارئ فن القصة ان يرى بوضوح ان أكثر المجملات التي تتضمنها النصوص، تعتمد اعتمادا كبيرا على ما جرى وقوعه في فترة زمنية سابقة. ويلجأ الكتاب إلى فعل ذلك " لتبقى الذاكرة حية تستعيد الأهم من ماضي الأحداث والشخصيات " [2].

ويكثر هذا النمط من المجملات في قصص (أنور عبد العزيز) ومن أمثلته ما ورد في هذا المقطع الذي يتعلق بماضي الشخصية المركزية في قصة (الوجه الضائع)، " ان تكون مفوضا شيء رائع، ليس من السهل ان تفارق حياة متشابهة عشتها أكثر من ثلاثين عاما، حياة كنت فيها تأمر وتنهي، في المدينة، في مركز صغير تحكم شؤون الناس، يطلبون رضاك، يستجدون صفحك،

---

(1) بنية الشكل الروائي / 146 .

(2) البناء الفني في ثلاثية البحر لحنا مينه / 119 .

يتأملونك بإكبار وقد جلست إلى منضدتك وشرطي صارم يتطاول ثقة وغرورا ببابك، أو وأنت تسير قبل الغروب أمام المركز بخطوات موزونة مغرورة، كم كان ذلك لذيذا، وأنت تجد صغار الناس، فقراءهم خاصة يرتعبون منك، يحاولون تخطي وجهك وهم يعبرون الشارع المقابل، وفي الأقضية والنواحي، يكون الأمر أروع " [1].

إن الراوي يقدم لنا من خلال هذه الأسطر المعدودة، مجملا لحياة البطل المهنية التي دامت أكثر من ثلاثين عاما أمضاها بين مراكز الشرطة، وكان يعمل فيها مفوضا له هيبته ومكانته المعروفة بين الناس، أما الآن فهو يعاني من فراغ كبير لأنه قد أحيل على التقاعد بعد بلوغه السن القانونية. وبذلك يظهر مدى التباين الكبير بين زمن السرد (عدة أسطر) وزمن الحكاية (ثلاثين عاما).

وهذا أنموذج ثان يجمل فيه الراوي ما حدث لـ (أحمد) خلال السنين التي عاش فيها بعيدا عن زوجة عمه القاسية، " يا أحمد يا ابن سيد صادق هل هدأت روحك بعد كل تلك السنين، هل خمد ذلك الحنين، هل سكن ذلك الشوق، هاهي أمامك وكأنك تراها صاخبة مزمجرة تحفر بعصا الرمان ندوبا في جسمك وروحك، تغربت، شقيت في مدن كثيرة، عملت في كل طريق وعر، سجنت، وجعت، لكنك لم تنسها " [2]، فالضمير هنا يخاطب احمد وهو واقف أمام قبرها بعد كل ما مر به من ظروف صعبة اختصرها لنا الراوي بهذه الصورة السريعة والشاملة.

---

(1) الوجه الضائع / 13 .

(2) طائر الجنون / 31 .

ب- المجمل على مستوى زمن الحاضر: يلجأ الراوي في هذا النمط إلى استخدام أسلوب العرض المكثف والمركز لما يحصل ضمن حدود زمن القصة الأصلي أي الزمن الحاضر، ويقوم بتعجيل حركة سير الأحداث الراهنة " بالتركيز على المعلومات الضرورية والاستغناء عن الكلام الصادر عن الشخصيات، أو يتدخل الراوي في إعادة الكلام بصيغ مقتضبة، يراعي فيها اقل ما يمكن من الكلمات بدون ان يفقد الكلام معناه الأصل "[1]. ولابد من الإشارة إلى أن الماضي يبقى متحكما في اشتغال آلية المجمل على مختلف المستويات وبالأخص على مستوى النص الآني الذي يعمل على وضع المعطيات الماضية في خدمة حاضر القصة، وبالتالي يمكن القارئ من استجماع صورة واضحة عن الأحداث والتطورات الحكائية التي يسعى السرد إلى الإلمام بها[2].

نقرأ في قصة (الحمائم) هذا الأنموذج الذي جاء بـ (صيغة المخاطب)، " عندما خرجت من المدرسة، كنت جائعا مرت بك ساعات جوع رهيبة، حتى جوعك يبدو شاذا هذا اليوم، تعبت كثيرا، تكلمت، شرحت، تلقفتك صفوف مكتظة، رطبة، كنت فرحا، لماذا أنت فرح ؟ ! أوصلك فرحك إلى أن تتحول إلى ثرثار كبير.. "[3].

يشير هذا المقطع السردي إلى ان الشخص المخاطب هو معلم في إحدى المدارس، وقد تم إجمال ساعات دوامه المضنية بهذه الأسطر القليلة،ومن

(1) زمن السرد في الخطاب القصصي (المازني نموذجا): د . عز الدين بوبيش، المعرفة، ع 439، س 2000 / 138 .
(2) ينظر: بنية الشكل الروائي / 148 ؛ رواية الأصول وأصول الرواية: مارت روبير، ت: وجيه أسعد / 118 .
(3) الوجه الضائع / 55 .

الواضح أن إشارة الراوي إلى مستوى قصه الحاضر تمثلت بكلمتي (هـذا اليـوم)، بيـد أن الحاضر هنا ظل قيد الزمن الماضي لكثرة استخدام الأفعال الدالة على صـيغته كــ (مـرت، تعبت، تكلمت، ....) مما يدل على أن الماضي هو النمط المهيمن على تقنية المجمل حتى وإن كانت على غير مستواه الزمني.

وقد تنطوي تقنية المجمل على الحذف أيضا ايغالا في تسريع السرد ودفعـا للأحـداث إلى الأمام كما في قصة (الشاعر) التي تحكي عن شخصية، كثيرا ما حلمت بنشر القصيدة التي ألفتها مطبوعة في إحدى صفحات المجلة، " مر شهر، شهران، كـان قلقـا مضـطربا، انتظـر العدد الجديد بلهفة عاشق، أيام تمر ثقيلة ويائسة وهو يسال عنها في مكتبات المدينـة " [1].

من الواضح أن الراوي هنا أشار فقط إلى معلومة أساسية تمثلـت بتصـوير حالـة الشـاعر وهو بانتظار العدد الجديد للمجلة التي أخذ يبحث عنهـا في المكتبـات، علـه يجـد يومـا اسمه منشورا بين صفحاتها.

وفي نفس الصفحة نجد مجمـلا آخـرا يقدمـه لنـا الـراوي عـلى مسـتوى الحـاضر، " خلـع ملابسه، لم يشته طعاما، صارت سجائره طعاما، مـرت سـاعات كـان فيهـا مسـلوبا خائفـا متعبا من جهد نهار صاخب بتلاميذه وأجراسه " [2].

فنرى ان المجمل قد عمل على تسريع وتيرة الحركة السردية بأقصى درجة ممكنة.

ج- المجمل على مستوى زمن المسـتقبل: يتعلـق هـذا النـوع مـن المجمـلات بمـا سيحصـل في مقتبل الحكي، أو بما هو متوقع الحدوث، إذ يقوم الراوي باختزال ما سيجري من أحـداث في فترة زمنية لاحقة، ولكن تبقى هذه الأحداث قيد

(1) النهر والذاكرة / 48 .
(2) م . ن / 48 .

الاحتمال، أي ربما تتحقق أو لا تتحقق. ولا نكاد نعثر على هذا النمط إلا في مقطع واحد من قصة (لعبة الصبر)، وهذا المقطع قد جاء بـ (صيغة المخاطب) ليظهر شعور البطل وهو بانتظار الحبيبة التي وعدته بالمجيء ، " فجأة يستغرقك الصمت عندما تشعر ان حضورها لن يطول وأنها في آخر الأمر لن تقيم، وان هذا الوجه ستتبعه مرارة الخوف والقلق من أن تضيع يوما لتصبح ذكرى غائلة في مستقبل أيام لا تبدو سعيدة " [(1)].

يبدو واضحا ان سبب شعور هذا الشخص بالحزن والاكتئاب هو ان اللحظات الجميلة التي سيقضيها مع حبيبته غير دائمة، ولن تطول كثيرا وهو ما جعله يحكم على أيام حياته المقبلة بالشؤم والتعاسة.

وبذلك يكون المجمل قد أدى دوره على مستويات الأزمنة الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل) ليطبع أحداثها بطابع الاختزال وليعجل من حركة سيرها إلى الإمام.

ثانيا: إبطاء السرد

تعمل آلية إبطاء السرد أو تعطيله بجانب آلية تسريع السرد في كل النصوص القصصية، ولكن عملها هنا يختلف عن عمل الآلية السابقة من حيث التعامل مع حركة سير الأحداث، ففي الوقت الذي تعمل فيه الاولى على تسريع الحركة أو تعجيلها، تعمل الثانية تعمل على تخفيفها أو إيقافها بوساطة مظهرين أساسيين هما: المشهد، والوقفة الوصفية.

---

(1) النهر والذاكرة / 39 .

1- المشهد

يتميز هذا الشكل عن غيره من الأشكال بأنه تعبير مباشر ونقل حي للأحداث والوقائع وكذا الشخصيات المشاركة فيها " انه ليس تقريرا تسرد به حادثة ما، لكنه الحادثة بعينها تكشف بوضوح أمام عين القارئ " [1]، وهذا ما يجعل الحركة السردية في المشهد تسير على وفق صورتها الطبيعية وضمن إطار درامي.

ويعرف المشهد بأنه " عبارة عن فعل معين يمثل حدثا أو واقعة تحصل في مكان وزمان معينين ويستمر طالما لا يطرأ تغيير في المكان والزمان. انه حادثة عرضية أو موقف ما يحدث في الحال من قبل الشخصيات " [2]، ويتم فيه تقديم الأحداث بكل تفاصيلها وإبعادها، لذا فهو مظهر سردي مخالف لتقنية المجمل تماما والفرق بينهما يكمن في ان الأخيرة " تعني المرور السريع على الأحداث وتقديم إيجاز مركز لمضمونها، أي ان قيمة الأحداث جانبية، وإبرازها له صفة تبريرية تعليلية، أما في المشهد فالأحداث أساسية وإبرازها له صفة تأسيسية لمسار القصة " [3]. وبذلك يقف المشهد موقفا ضديا من المجمل لأنه يعرض لنا الأحداث كما وقعت دون تغيير، بينما يظهر في المجمل تدخل الراوي بشكل واضح.

وتكون المشاهد - في اغلب الاحيان - حوارات تدور بين شخصيات متعددة، وهي تمثل " اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق " [4].

---

(1) اسلوب كتابة الفن القصصي بين الاعتدال والجنون: ليون سرميلون، ت: ميادة نور الدين، الثقافة الاجنبية، ع1، س 2003 / 18 .

(2) أسلوب كتابة الفن القصصي بين الاعتدال والجنون / 18 .

(3) الالسنية والنقد الادبي / 103 .

(4) بنية النص السردي / 78 .

بيد ان (جينيت) يرى ان المشهد الحواري لا يمكنه ان يمنحنا ضربا من التساوي بين المقطع السردي والمقطع القصصي حتى لو تم بدون تدخل السارد لأنه - أي المشهد - لا يعيد السرعة التي قيلت بها تلك الأقوال ولا الاوقات الميتة في الحديث، فلا يوجد إلا نوع من التساوي العرفي [1].

ويؤدي الحوار دورا له أهميته في البناء العام للقصة إذ انه " يساعد على تصوير الشخصية، وتطوير الحدث، ويوضح جانبا من الصراع، يستخدمه المؤلف جنبا إلى جنب مع السرد القصصي- بل يكاد يكون جزءا منه متمما له لا دخيلا عليه " [2]. وعن طريقه يستطيع القارئ ان يتعرف على شخصيات القصة وعلى مدى وعيها. من هنا جاء التأكيد على عدم أثقال الحوار بتدخلات الراوي، وآراء وأفكار الكاتب، ومنح الشخصيات - بحسب تعبير باختين - (الحرية النسبية) في الكلام [3]. وهذا كله يزيد من حرارة وحيوية المواقف التي تدور حولها الأحداث على أساس أنها عملية مستمرة الحركة بالنسبة للقارئ، كونه يظل مشدودا ومتلهفا لمتابعة مجريات الأمور حتى النهاية، مما يساعد على ضمان قراءة جادة وفعالة.

وستكون النماذج التطبيقية لتقنية المشهد موزعة على نمطين: المشهد الحواري والمشهد التصويري.

أ- المشهد الحواري: يعد هذا النمط بمثابة المرآة التي تعكس صورة الشخصية بهيأتها الطبيعية، فالراوي هنا لا يتكلم بالنيابة عن شخصياته، وإنما يفسح

(1) ينظر: خطاب الحكاية / 101-102 .
(2) الحوار في القصة والمسرحية والاذاعة والتلفزيون: طه عبد الفتاح مقلد / 117-118 ؛ فن القصة / 117-118 .
(3) ينظر: قضايا الفن الابداعي عند دستويفسكي، باختين، ت: جميل نصيف التكريتي / 20 .

المجال أمامها لتتحدث بصوتها وتدلي بأفكارها عن طريق ما يدور بينها من حوارات درامية.

وتتركز الحوارات بشكل عام في مجموعة (الوجه الضائع)، ففي قصة (الهروب) مثلا نقرأ الحوار الذي دار بين السائق (البطل) والبدوي المدهوس بسيارته، فبعد ان فحص الطبيب جرح البدوي رأى انه يحتاج إلى إبرة تقدر قيمتها بنصف دينار، " البدوي يريد ان يقول شيئا، لكنه يتردد، السائق وقد أحس بأنه سبب العذاب لهذا الإنسان يمزقه الألم، يقول بصوت هامس حنون:

- تكلم، تكلم، ماذا تريد أن تقول، أنا حاضر، إذا أردت أن أذهب بك لمركز الشرطة.

البدوي يعترض وبقوة ودهشة:

- لا، لا، إذا أردت مساعدتي، أعطني نصف دينار، ودعني أذهب.. دعني أذهب، واذهب أنت.. اعطني نصف دينار، ما فائدة الإبرة، القضية سهلة، كلهم يكذبون، سأعالجها في القرية..

لم يصدق السائق ما سمع.. بفرح طاغ أخرج دينارا رفض البدوي أن يأخذه، أراد نصفه.. السائق يلح:

- دينار، ولو كان معي لأعطيتك أكثر.. خذه، يؤلمني ما حدث لك.. " [1]

يتبين ان الحوار في هذا المقطع المشهدي لم يأت نقيا، بل تخللته تعليقات وأشارات اوردها الراوي مع كلام الشخصيتين، كما نلحظ أيضا ان الزمن السردي قد تمدد واتسع عن طريق الحوار ليقارب حجم الزمن القصصي، محدثا بذلك نوعا من التوزان النسبي بين الزمنين.

---

(1) الوجه الضائع / 33 .

ومن المشاهد الحوارية التي يتجلى دورها في إبراز أفكار الشخصية القصصية والكشف عن رؤيتها الخاصة هذا الأنموذج:

" مرة قال والدي للشرطي:

-لماذا لا تتزوج يا عبد الـلـه.

عجب الشرطي لهذا السؤال، كان فرحا خجلا.

- راتبي قليل يا عماه، والفتيات في قريتنا غاليات الثمن.
- سأزوجك ابنتي يا عبد الـلـه، إنها هديتي لك " [(1)].

يلاحظ القارئ انه على الرغم من قصر هذا المشهد لكنه أبان عن أمرين، اولهما: صراحة عبد الـلـه في ذكره السبب الذي يمنعه من الزواج، وثانيهما: العقلية التي يفكر بها المفوض في اختياره الزوج المناسب لابنته - بالتبني - فهو لم يعر أي اهتمام للحالة المادية وإنما اختار الأخلاق الطيبة التي وجدها في هذا الشخص بحكم معاشرته له عندما كانا معا في أحد معسكرات الشرطة ببغداد.

أما بالنسبة للحوارات التي تنبثق عن طريق المونولوج الداخلي فـ " هي من المشاهد الحوارية الداخلية ... التي تمسرح العقل حين تجعله يتحدث عن نفسه " [(2)]. ففي قصة (أغنية قديمة) نجد مقطعا يطلعنا فيه الراوي على ما يجول في ذهن البطل عندما أراد ان يذهب إلى مكان عمل الفتاة التي تعرف عليها – بالصدفة – في سيارة (الكوستر)، " في أسبوع قادم، كان يحاور نفسه، وهو يحمل لها جريدته بمقالة جديدة: أصحيح ما أفعله ؟! ما الذي

---

(1) النهر والذاكرة / 85 .

(2) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق / 90 .

ستقوله عني ؟ وأي انطباع بائس سيتشكل في ذهنها ؟ وهذا الشيب ؟ ربما أساءت الظن، لكنني لست منهم.. مع ذلك كانت رجلاه تقودانه - وبلا تراجع - رغم ان عقله كان يردد: لا، عد أيها الرجل ولا تفعلها، واحتفظ بذكرى المرة الاولى مذاقا شهيا، أهجر الأمر واتركه، وأطفىء هذه الرغبة المجنونة، ربما استنكرت أن تأخذ الجريدة وأنت تقتحم عليها دائرتها، ربما سببت لها حرجا أمام الأخريات، عندها ستكون المسألة صعبة ومخيبة وجارحة لكما، عد، فما حدث لا يقع إلا مرة واحدة - وبالمصادفة - وأنت تريد التواصل، عد إلى نفسك وكتبك وصحفك وأوراقك وأحفادك، واركن إلى زاوية الحديقة المعزولة، أهجر هذا الحلم المباغت وودعه، فقد مات واندثر زمن الأحلام الذهبية.. " [1].

إن هذا المونولوج قد أظهر لنا بشكل واضح ما يدور في أعماق البطل من احتمالات وتساؤلات متعددة حول تصرفه الذي لا يبدو لائقا به وهو في هذا العمر الكبير، إذ أخذ عقله الباطن يحاوره ويأمره بالرجوع، وعدم الاستسلام لمشاعره العاطفية، بيد أن العاطفة كانت هي الأقوى، ولم يمنعه الحوار الداخلي الذي جاء بصيغتي (المتكلم والمخاطب) من المضي وراء ما قرر فعله.

ب- المشهد التصويري: لا يتحدد شكل المشاهد بالمقاطع الحوارية فحسب، بل " قد يكون هناك مشاهد دون حوار " [2] أي أنها قد تأتي بطريقة تصويرية وشاملة لمحتوى الموقف المعروض، وكأنها تنقل للقارئ لوحة فنية كالتي نقرأها في هذا المقطع من قصة (الوليمة)، " كان المفوض عائدا لداره،

(1) طائر الماء / 76 .

(2) اسلوب كتابة الفن القصصي بين الاعتدال والجنون / 19 .

وكانت أحلى صبيات المحلة ترصده وتراقبه وتنتظره مطلة ببصرها إلى الدرب من نافذة حجرتها العلوية، كانت فرحة برؤيته، وكانت مضطربة مرتبكة، كان يوما ربيعيا مزهرا، ما أن مر المفوض من تحت نافذتها المنخفضة، حتى فوجيء بوردة جنبد تسقط على كتفه. رفع بصره، نظر في عينيها وابتسم، تلون خداها بحمرة الورد، لم يستغرق ذلك غير لحظات " [1]، ونحن إذ نقرأ هذا المشهد تتراءى الشخصيتان أمام أعيننا بحركاتهما التي تبدو واضحة فيما ورد من أفعال (ترصده، تراقبه، تنتظره، مر، فوجيء، رفع، نظر، ابتسم)، فنلاحظ أن كل هذه الأفعال التي استغرق وقوعها وقراءتها أيضا (لحظات) قد عملت على إكساب الحدث طابعا متحركا نابضا بالحياة، مما يشير إلى أن ثمة نوعا من التساوي بين زمن السرد وزمن الحكاية.

ويطالعنا أنموذج آخر في قصة (حكاية قديمة) وهي قصة ابتدأها الراوي بإعطاء صورة وصفية متكاملة عن سوق السراي - أحد أسواق مدينة الموصل - بدكاكينه وطرقه وناسه، ثم نراه ينتقل بنا إلى داخل السوق ليلتقط بكاميرته عدة مشاهد اخترنا منها هذا المشهد، " عندما صار السيد علي قبالته أوسع له الصغار والحمالون وتوقفوا عن التصفيق، اقترب السيد علي أكثر أحس حولي بالهدوء، لم يعد يرى أفواههم زاعقة، هدأ، سكن كصخرة، نظر إلى الأسفل، اقترب السيد علي أكثر، أكثر كان حولي ساكنا لكنه شعر بجسد السيد علي يحتويه، رفع رأسه، نظر في عيني السيد علي ثم خفضه، اقترب هو من السيد علي حنى رأسه نحو الأرض حتى كاد الرأس أن يصبح في حضن السيد، خلع السيد نعاله المصنوع من خيوط القطن، أيغلبني عثمان التوتونجي ؟ ! تراكم الصمت، صار سكوتا عميقا، هدأ الجميع، لم يحتمل بعض المارة، ساروا

---

(1) جدار الغزلان / 118-119 .

لسبيلهم، مسك السيد علي رقبة حولي وقال للصبية والحمالين: عدوا معي، كان الرأس منحنيا متكئا على صدر السيد بخنوع، كان كطفل يحتمي بأبيه، أغمض عينيه واسترخى على الصدر الكبير، كررها السيد علي: عدوا معي أيغلبني التوتونجي، ارتفع النعال وهوى على رأس حولي واحد، ارتفع وهوى، اثنان، ارتفع وهوى، ثلاثة، ارتفع وهوى، أربعة، خمسة، ستة، ارتفع، هوى، عدوا.. "[1].

ويطول المشهد ليغطي كل ما حدث بتفاصيله الدقيقة، ومن الملفت للنظر ان طريقة العرض قد جاءت بشكل مثير للشفقة فـ (حولي) الصبي المسكين المختل عقليا وهو يرضخ بسذاجته البريئة لمطلب السيد (علي) إنما يشبه منظره منظر طفل يحتمي بحضن أبيه من قسوة غيره، فكيف إذا كان الأب - ملاذه الآمن - هو المؤذي لولده ؟ ! وكأن الراوي هنا قد عكس الصورة من خلال التقابل السردي بين قسوة السيد من جهة وحنان الأبوة المفقودة لديه، المطلوبة لهكذا إنسان من جهة ثانية.. إذن استطاع الراوي ان يمنحنا انطباعا حسيا بحضور الأحداث ومعايشتها استنادا إلى كثرة استخدامه الأفعال الدالة على الإيماءة أو الحركة.

2-الوقفة الوصفية

كثيرا ما يكون المسار السردي معرضا لتوقفات معينة تعمل على تجميد حركته الزمنية أو إبطاء سيرها إبطاء شديدا، بسبب استخدام تقنية الوصف التي تعد " دليلا على سعة خيال الكاتب واتساع إمكانياته الإبداعية " [2].

(1) طائر الجنون / 45-46 .
(2) الوصف في المملكة السوداء لمحمد خضير: د . فاطمة عيسى جاسم، الموقف الثقافي، ع34، س 2001 / 94-95 .

ويعرف الوصف بأنه " الخطاب الذي يسم كل ما هو موجود فيعطيه تميزه الخاص وتفرده داخل نسق الموجودات المشابهة له أو المختلفة عنه " [1]، بمعنى أن الوصف هو الآلية الفنية التي يستطيع الراوي من خلالها تسليط الضوء على التفاصيل الجزئية لمظاهر الأشياء أو الأماكن أو الشخصيات التي يراها جديرة بان تكون محط أنظار القراء.

والوصف يقتضي عادة انقطاعا في السيرورة الزمنية، " إذ ان الراوي عندما يشرع في الوصف يعلق بصفة وقتية تسلسل أحداث الحكاية " [2]، وهذا بدوره يؤدي إلى اتساع المساحة النصية لزمن السرد على حساب زمن الحكاية.

والناظر في البناء العام لأي نص قصصي يرى أنه غالب ما يتأرجح بين مقاطع سردية وأخرى وصفية، فالمقاطع السردية تتناول عرض الأشياء في صورة متحركة، أما المقاطع الوصفية فهي تتناول تمثيل الأشياء في سكونها، ولكن على الرغم من وجود هذا التعارض بين الحركة والسكون " إلا ان السرد في كل الأطوار المألوفة، لا يستطيع أن يستغني عن الوصف، بينما الوصف يمكن أن يكون في أي جنس من أجناس الكتابة الأدبية " [3]. وقد أشار (جينيت) إلى ذلك عندما قال: " إن تصور وصف محض خال من كل عنصر سردي أسهل من تصور العكس، لان أبسط تعيين لعناصر عملية ما ولظروفها يمكن عده بصورة مسبقة بداية وصف " [4].

(1) وظيفة الوصف في الرواية: عبد اللطيف محفوظ / 60 .
(2) مدخل إلى نظرية القصة / 86 .
(3) في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد): د . عبد الملك مرتاض / 303 .
(4) نقلا عن: عالم الرواية / 98 .

إذن يمكننا القول بان ثمة علاقة صميمية بين الأسلوب السردي والأسلوب الوصفي" فكلما هم السارد بتقديم شخصية جديدة أو مكان جديد سيكون مجرى لسلسلة من الأحداث، فإن السرد يفسح المجال أمام العملية الوصفية، لأنه لابد من تقديم المظهر الخارجي للشخصية، وطوبوغرافية المكان وسمات الأشياء القابعة داخله أو حواليه " [1]. وبذلك يكون الوصف عنصرا هاما جدا في بنية النص، لأنه يدخل في عمق التجربة التي يعبر عنها الراوي بما ينسجم مع غايته الإبداعية، وهنا لابد من تحديد وظائف الوصف داخل السرد بشكل دقيق. إنه يقوم بوظيفتين أساسيتين تتمثل الاولى بالطابع الجمالي الموروث عن البلاغة التقليدية التي كانت تضع الوصف ضمن محسنات الخطاب وزخرفته، أما الوظيفة الكبرى الثانية فهي الوظيفة التفسيرية الرمزية التي تقتضي ان يكون الوصف مثيرا ومبررا في الوقت نفسه [2].

ويستأثر الوصف باهتمام كبير في قصص (أنور عبد العزيز)، وهو قد أشار إلى ذلك بقوله – كناقد للنصوص القصصية التي كتبها - " من أهم ما تتميز به قصصي القصيرة هو دقة الوصف وجزئيات التفاصيل وبالأخص تفاصيل الشخصية القصصية في جوانبها الخارجية والنفسية والروحية " [3].

وقد رأينا أن بعض المقاطع الوصفية في هذه القصص تأتي ممزوجة مع السرد، أو على شكل مقاطع قصيرة، متفرقة، وهو يلجأ أحيانا إلى تكرار الشيء الموصوف في

(1) وظيفة الوصف في الرواية / 32 .

(2) ينظر: حدود السرد، جيرارجينيت، ت: بنعيسى بوحمالة، آفاق المغرب، ع 8-9، س 1988 /60 ؛ نظرية البنائية في النقد الادبي: د . صلاح فضل / 440-441 .

(3) لقاء مع القاص 19 – 4 - 2004 .

مرحلة لاحقة من القصة ذاتها، كما نلحظ أيضا أن ثمة موصوفات مكررة بشكل مقارب جدا لصيغتها الاولى في أكثر من قصة، وهو ما يتضح في الجدول الآتي:

موضوع الوصف	القصة التي ذكر فيها الوصف	القصة التي تكرر فيها الوصف
شخصية نانة	(الشاهد)	(إمرأة الحجرة العلوية)، (الوليمة)
شخصية المفوض	(الشاهد)	(النهــر والــذاكرة)، (في زمــن مضى)، (الوليمة)، (حكاية بدرة)
قضاء بدرة	(النهر والذاكرة)	(الكلال)، (جروح قديمة)، (حكاية بدرة)
محطة القطار	(في زمن مضى)	(المحطة من ذاكرة المدينة)
الصحراء	(في زمن مضى)	(أجراس)

وهذا الأمر يدل على ان الكاتب قد اتخذ من تقنية الوصف مسوغا لتوظيف نفس المواضيع في أكثر من نص قصصي، بحسب طبيعة الموقف الذي يتطلبه ذكرها، مما يدل على أن لهذه الموصوفات أثرا منغرسا في أعماق القاص ومشاعره، وان لها مكانة خاصة لديه، لذلك فقد انبثقت صورها الوصفية مكررة في قصص متعددة.

وتظهر تقنية الوصف في قصص كاتبنا موزعة على ثلاثة محاور هي:

أ. وصف الشخصية

لا يتوقف هذا المحور على إبراز الشخصيات بملامحها الخارجية فحسب، وإنما يصور لنا طباعها الخلقية والنفسية أيضا، فمثلا شخصية (نانة) يصفها الراوي بأنها "

حلوة بيضاء مشرقة بعيون حلوة، وكانت حنونة طيبة عذبة كالملائكة، كانت إمرأة بهيئة في روحها وحنانها " [1].

فمع أن الوصف هنا جاء قصيرا جدا لكنه استطاع أن يجسد الشخصية بشكليها الخارجي والداخلي في آن واحد.

وثمة مقاطع أخرى تبرز فيها الشخصية القصصية بمظهرها الخارجي فقط، كهذا المقطع الذي افتتح به الراوي قصة (المسخ)، " لم يكن جالسا ولا واقفا ولا متكئا، ما كان مستندا إلى شيء، ما كان معلقا أو مائلا لجانب، تمنيت لو لم أره، كان صورة مروعة، ذلك المسخ البشري الصغير الضئيل، كان رأسه سليما وكامل الوجه بعينين سوداوين جميلتين لامعتين منتبهتين رغم انكسارهما الحزين.. ما أن تترك رقبته النحيلة القصيرة كخيط حتى ترى صدرا هزيلا أعجف، ويدا واحدة نحيلة بأصابع معوجة ملتوية ملتفة متداخلة، مثلها رجل واحدة معقوفة متجهة نحو العجز بأصابع قصيرة كزعانف سميكة مشوهة أو مخالب مقصوصة، عند البطن ينتهي كل شيء، هل أقول ان هذا المخلوق يبدو بلا بطن، هل يمتلك مثل هذا المخلوق منفذا للخارج ؟! " [2].

ان هذا الوصف الطويل نسبيا قد رسم صورة مأساوية لشخصية إنسان قذفته يد الأقدار إلى الحياة بهيكل خارجي مشوه الخلقة حتى " دفع عين الراوي (المتفرج) نحو الاستعانة بمفردات من معجم الصيد لتصف المظهر الخارجي لذلك المخلوق " [3]، يظهر ذلك فيما يقوله الراوي: " وكان يبدو مع عربته بحجم قفص للطيور، لا أدري لم

---

(1) جدار الغزلان / 114 .

(2) طائر الماء / 51 .

(3) الشخصية القصصية في مجموعة (طائر الماء): د . أحمد جار الله، جريدة (الحدباء)، ع 1312، س2002 / 4 .

كنت أتخيله - ربما لضالته - موضوعا داخل قفص " [1]، وهكذا تتجلى أمامنا صورة متكاملة لذلك المنظر الذي يثير في النفوس حزنا وألما كبيرين.

ومن الأوصاف التي تختص فقط بإظهار طباع الشخصية القصصية، ما ورد في هذه الأسطر من قصة (النهر والذاكرة)، " كان أخي محبوبا، وهو يصرف النقود ببذخ، خرج من بيتنا، لم يهتم لغضب أبي، وكنا نسمع انه ومدير مدرستنا الشاعر يقضيان الليل في خيام الغجر، أصبح أخي اسما معروفا، وكان أبي يخجل عندما يتحدث عنه الناس، فقد كان أبي ورعا مصليا، كانت صلاته محبوبة، عندما يدخل جامع المدينة كان يتجمع الكثير من الناس للتفرج عليه، كانت صلاته غريبة عليهم.

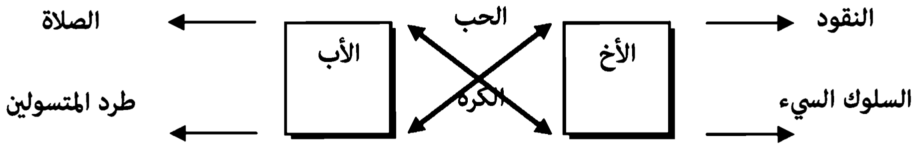
مرة طرد أبي متسولا، كان المتسولون عندما يطرقون بابنا يدعون لأخي الكبير بطول العمر، كان يجمعهم في باحة السوق لينثر نقودا كثيرة يتزاحمون لالتقاطها ليضحك وصديقه الشاعر " [2].

فنلاحظ ان الراوي هنا قد جمع بين قطبين متعاكسين في كل من شخصية الأخ، وشخصية الأب، فالأخ ذو سمعة مشبوهة لأنه كان يقضي الليل في خيام الغجر، وهو محبوب في الوقت ذاته لأنه كان يعطي للمتسولين نقودا كثيرة وان كان ذلك من باب البذخ والاستهزاء بهم وليس من باب المساعدة. أما الأب فهو تقي ورع، وصلاته محبوبة لدى الناس لأنها غريبة عليهم، ولكنه مع هذا كان يطرد المتسولين ولا يساعد أيا منهم، وكأن الراوي قد أحدث من خلال هذا الوصف تقاطعا بين الحب والكره من قبل الناس تجاه كل من هاتين الشخصيتين كما هو واضح في المخطط الآتي:

---

(1) طائر الماء / 51 .

(2) النهر والذاكرة / 13-14 .



ب - وصف المكان

لاشك في أن ثمة علاقة حميمية بين الشخصية والمكان الذي تقيم فيه، فالمكان يعكس سلوك الفرد ومشاعره وأحاسيسه، " وهو الذي يحدد طبيعة الشخوص وسماتها " [1]. ولا يقتصر هذا الأمر على وصف المكان بأبعاده الجغرافية فحسب، بل يمتد ليشمل مكوناته وأثاثه، وفي ذلك يقول (ميشال بوتور): " عندما اقرأ وصف غرفة في رواية ما، فإن الأثاث الذي هو أمامي، والذي لا أنظر إليه، يبتعد أمام الأثاث الذي يطل علي من خلال الإشارات المرسومة على الصفحة " [2]. فالجمع إذن بين وصف المكان ووصف ما يتضمنه من أشياء، ضرورة فنية يقتضيها أيهام القارئ بواقعية ما يقرأ لأنه لا يمكن الجزم بان جميع ما يذكر من وصف وبالأخص إذا كان متعلقا بمكان ما قد تم على صورته الحقيقية، ولعله لا يوجد أصلا في واقع الشخصية القصصية بل هو من ابتداع مخيلة الراوي، شأنه شأن بقية مكونات النص التي يمكن أن يطرأ عليها الجانب الخيالي دون استثناء.

من هنا جاء اهتمام القاص بجزئيات المكان والأشياء التي تتعامل معها شخصياته، وهو ما نستطيع أن نلتمسه في وصف الراوي لمسكن شخصية (نانة)، "

(1) المكان ودلالالته في رواية العودة إلى الشمال: زياد الزغبي، أبحاث البرموك، ع 2، س 1994 / 206 .
(2) بحوث في الرواية الجديدة / 41 .

تجاوزت الثمانين من العمر، أتخيلها الآن نورا بهيا ووجها جميلا صافيا وهي تجلس على حصير بال في الحجرة الجرداء إلا من بضعة اوان وحاجات زهيدة متفرقة ودولاب عتيق بجانبها لأبواب له، وإبريق ومكنسة، كنت مسحورا بهذه الحجرة ووجه (نانة) بالدفوف الكبيرة السبعة المعلقة على الجدران الممسوحة من أي لون حتى طلاء الجص بات بعيدا عن لونه الأبيض أو ما يشبه لون الجص، كانت وقورة صامتة غائبة عن كل ضجيج وكأنها شيء غير موجود أو كأنها ليست من هذا العالم " (1).

هكذا يأتي تحديد ملامح المكان الذي تسكن فيه (نانة) المرأة الوقور الزاهدة، إذ نرى أن ثمة تلائما وانسجاما بين قدم المكان وبساطة أثاثه من جهة وطبيعة هذه الشخصية من جهة أخرى.

وفي قصة (سهرة) نقرأ مقطعا يصف فيه الراوي مقهى قديما يرتاده كبار السن والمتقاعدون، وكان من بينهم رجل طاعن في السن يأتي كل يوم إلى هذا المقهى، لينام في إحدى زواياه، منعزلا عن الآخرين، " مقهى الخوذة الألمانية، كنت أسميه بهذا الأسم، فقد كانت القاعة الشتوية فيه تحت قبة إسمنتية كالحة السواد، كئيبة مشقوقة متآكلة الجدران تشبه الخوذة الحديدية لجندي ألماني لم يخرج حيا من الحرب العالمية الثانية، كانت الخوذة ملمحا بارزا ثابتا وواضحا للمقهى " (2). ثم نجد الراوي يختم القصة بوصف الأشياء التي احتواها هذا المقهى، " كنت أراه قابعا مركونا فوق التخت العتيق المتيبس كعظامه، مختلطا بأشباح الليل والمناضد المنحنية أو المائلة وظلال الأشجار والخزانات المعدنية لمياه المقهى وخرطوم الماء الطويل الملتوي والممتد عبر حديقة المقهى الرطبة وسارية التلفزيون وقناني المرطبات المرمية المنطرحة على عشب الأرض وعلب السجاير

(1) جدار الغزلان / 38 .
(2) م . ن / 67 .

الفارغة المتناثرة.. كان يبدو - برغم كل الأشباح والظلال - وبرغم نومته العميقة أن سهرته لم تكتمل بعد ... "[1].

إن الصورة السوداوية الكئيبة التي هيمنت على أرجاء هذا المكان قد دلت دلالة واضحة على بؤس شخصية (البطل) وتخافت جذوة الحياة في ذاته، إذ كيف يمكن لامرىء مسن مثله ان يقضي وقت راحته في مقهى قديم كهذا لو لم يكن حاملا هما دفينا في أعماقه ؟.. إذن فالمكان هنا بقدمه وتآكل جدرانه وانعدام معالم الحياة فيه، بدا متجاوبا مع نفسية البطل وحزنه الملحوظ. والوصف هو الذي ساعد على تبيان ذلك.

ج - وصف الطبيعة

حب الطبيعة والهيام بها هو سمة من سمات المذهب الرومانسي، إذ ان الرومانسيين عادة ما يلجأون إليها تخلصا من ضجيج المدن وقيودها " ولاشك ان لرهف الحس وشبوب العاطفة عند الرومانتيكيين أثرا عظيما في هيامهم بالطبيعة في جميع مظاهرها. فهم يريدون أن يستلهموها ويستوحوا أسرارها "[2].

وفي قصص (أنور عبد العزيز) نجد مقاطعا كثيرة تصف الطبيعة وقد اصطبغت بهذه الصبغة الرومانسية، من ذلك ما أفتتح به الراوي قصة (عزلة)، " من مكمني في غرفتي المنزوية الباردة، متدثرا بعزلتي وحزني وضياع الروح، أرقب الأفق الأبيض المتجلد وأعواد الشجر العاري المتيبس كيباس صمتي وشرودي، والعش البائس المخرب المهجور والذي عصفت به رياح شباط فلم تترك منه إلا بعض القش الملتصق بالغصن العاري ونثارا من ريش رمادي عتيق يهتز بفعل الريح العاتية وعصف مطر ابيض يكاد يتجمد قبل أن يصل الأرض، برتقال متساقط حزين عتيق مجعد يملأ أرض

(1) م.ن / 70 .

(2) الرومانتيكية: محمد غنيمي هلال / 171 .

الحديقة مترب ضاعت صفرته وقد أحالها الجليد إلى ألوان خاملة لا تغري يدا بالتقاطه، كل شيء في الحديقة والأشجار والأفق الأبيض الرمادي الكئيب يوحي بالخواء والانطواء " (1).

ان لوحة الوصف هنا جاءت لتعكس - بحق - صورة الإنسـان الرومانسيـ فكـل شيء فيهـا حزين وبائس (أغصان الشجر، العش، المناخ الجوي، البرتقال، الأفق) وهذا المنظـر يـوحي بالـذبول والفناء وهو يبدو متجاوبا مع ما كان يشعر به الراوي (البطل) من آلام وأحزان.

وهذا أنموذج آخر يرسم فيه الراوي صورة من صور الطبيعة، " الرجل الكهل المخنوق بركام من عمر ثقيل مخزون، مازال يتذكر، ويمتلك ويحتضن أطياف حلـم متـوهج بهـي.. شـجرة فسـتق وبستان فستق مضيء تلتمع في خضرة اوراقه وبياض عناقيـده وتشـابك أغصـانه، بـؤر وذرات مـن شمس حمراء صفراء تقترب من المغيب وتترك بقية من ظلال تسيل على الاوراق والعناقيد المكتنزة بحبات الفستق الندية الخضراء والبيضاء " (2).

نرى ان المنظر في هذا المقطع قد ارتسم بصورة جميلة لا تخلو من دلالة تتمثل في خضرة الاوراق وبياض العناقيد، فهي علامة واضحة على اخضرار الروح وطراوة العمر.. وكأن الراوي أراد أن يبين لنا الفرق الشاسع بين حال الرجل الكهل الآن وحاله عندما كان فتى لا يزال في مقتبل العمر، وقد جاء – كما نلاحظ - بطريقة استعادية.

ولم يغفل كاتبنا عن وصف الحيوانات، فقد استأثرت هي الأخـرى باهتمامـه أيضـا، لدرجـة انه جعل بطل إحدى قصصه وهي (ضوء العشب) كلبا. إذ يبتدأ راوي هذه

(1) طائر الجنون / 77 .

(2) أرض الفستق: أنور عبد العزيز، الثقافة الجديدة، ع309، س 2003 / 148 .

القصة بإعطاء وصف دقيق للكلب: " لم يكن كلب بيوت ولا كلب حراسة، ولا كلب رعـاة، ولا كلب صيد، لم يكن كلبا أنيقا نظيفا مغسولا مترفا بطرا بنزواته، كان كلبا عاديا تائها ضائعا ضالا متسكعا مما نرى مثله الكثير في أزقة المدن ودروبها وشوارعها وساحاتها، لم يكـن كبـيرا ولا صـغيرا، سمينا أو نحيلا مهزولا، كان أبيض اللون تكلفت الشمس والعراء والغبار والتراب والطـين واوسـاخ المزابل بإضاعة لونه وإحالته إلى لون لا بياض فيه " [(1)].

ففي هذا المقطع نجد أن الراوي قد وصف الكلب (البطل) بطريقة تفصيلية دقيقة، فهو لم يدع ملمحا من ملامحه الخارجية إلا وأظهرها من خلال هذا الوصف، كما انه بين الحالة المأساوية التي يعيشها هذا الكلب ومثله كثير مـن الكـلاب السـائبة التـي ينظـر إليهـا النـاس نظـرة احتقـار وازدراء وكأنهم يتناسون - في الوقت ذاته - أنها مخلوقات اودع اللـه فيها الروح، فمثلها يسـتحق من الإنسان الرفق والشفقة.

وفي قصة (أجراس) يصف الراوي في أحد مقاطعها النصـية حصـانا ركبـت في مؤخرتـه رغبـة لبيع النفط، " تأمل الحصان الرمادي الأغبر الأعجف، كان حصانا مهـزولا مكـدودا ومجرحـا، تحفـر ظهره ورقبته وقوائمه ومؤخرته وحتى حـول عينيـه خطـوط مشرـطة مـن بقـع سـوداء داكنـة ودم متجمد.. كان المفوض العجوز يبحلق مكتئبا حزينـا في العينـين الخامـدتين الجامـدتين، وفي الجـرس الكبير الصديء الذي يطوق عنق الحصان ... كان صوت قطرات المطر يزداد قوة وتسارعا ليكشف اللمعان الأزرق لبرميل النفط، المطر المنهمر يسيح فوق ظهر الحصـان ورقبتـه لينحـدر إلى بطنـه، ناصية الحصان كانت متسخة بطين متيبس وقد غسلها المطر " [(2)].

(1) ضوء العشب: أنور عبد العزيز، الرافد، ع55، س 2002 / 34 .
(2) طائر الماء / 32 .

من الواضح أن المقطع الوصفي هنا لم يخل من السرد، كما انه قد جاء على شكل لوحة فنية ارتسمت أمام أعيننا بريشة فنان أبدع في اختيار اللون والشكل..

وبذلك تكون المقاطع الوصفية في جميع المحاور التي ذكرناها قد قامت بعملها كتقنية زمنية، أوقفت مسار السرد ومددت الكتابة عن طريق الفضاء النصي..

الفصل الثاني

المنظور القصصي

الفصل الثاني

المنظور القصصي

مدخل نظري

القصة منظومة أدبية يطلعنا فيها الكاتب (المبدع) على ما يتضمنه عالمه التخييلي من وقائع وشخصيات تبدو لنا مألوفة تارة وغريبة تارة أخرى، وعملية نقل هذا العالم إلى المتلقي إنما يقوم بها الراوي (السارد) الذي يمتلك حرية مطلقة في تشكيل بنية النص الفني على أساس ان الكاتب يخوله في عرض مادة عمله القصصي بالكيفية التي يشاء استخدامها. وعليه يكون الراوي هو الشخصية التي تمثل " الأنا الثانية للكاتب " [1]، غير ان الفرق بين الاثنين يتمحور في ان الأخير هو منشىء النص وصانعه، " وهو الذي اختار الأحداث والشخصيات والبدايات والنهايات - كما اختار الراوي - لكنه لا يظهر ظهورا مباشرا في النص القصصي " [2] لانه لا يسرد حكايته بنفسه، بل يوكل هذا العمل إلى شخصية الراوي التخييلية. وبعبارة أوضح، ان الكاتب مثلما يكون مؤلفا للمادة القصصية فهو " ينسج أيضا صورة أدبية مسقطة عن ذاته " [3]، ويعمد إلى تجسيد هذه الصورة في شخصية الراوي التي يلزمها باداء دورها الوظيفي المتمثل في الكشف عن عالم قصته الإبداعية.

---

(1) بناء الرواية: سيزا قاسم / 179 .

(2) م . ن / 180 .

(3) مستويات النص السردي الأدبي: جاب لينتفلت، ت: رشيد بنجدو، آفاق المغرب، ع 8-9، س 1988 / 81 .

ولا تقتصر وظيفة الراوي على نقل المروي بما فيه من احداث ووقائع فحسب، بل قد يكون مشاركا فعليا في تلك الأحداث، أو ربما يتدخل في سياقها السردي ببعض التعليقات، مما يشير إلى ان ثمة وضعيتين للراوي، فهو اما ان يكون خارجا عن نطاق الحكي أو ان يكون موجودا داخل الحكي [1]. وفي هذه او تلك فان العلاقة الوطيدة التي تربط الراوي باحداث القصة وشخصياتها تتاخمها علاقة أخرى تربطه والأحداث بركن آخر هو القارئ (المروي له)، " ذلك ان عملية التلقي لدى القارئ يحددها حجم المعلومات التي يقدمها الراوي للقارئ والكيفية التي يقدم بها هذه المعلومات " [2].

وهكذا يتبين ان تشكيل البنية السردية للمؤلف القصصي يتم بتفاعل الأركان الثلاثة (الراوي، المروي، المروي له)، ولكن يبقى للركن الاول مزية خصوصية تنبعث من كونه حلقة وصل بين الركنين الآخرين. ولذلك فقد أستأثر باهتمام كبير في النقد القصصي تجلى في الوقوف على أساليب وأنماط سرده، والرؤى التي يدرك بها مادة قصه.

وسنتناول في هذا الفصل (أنماط السرد / صيغة) و (الرؤى / وجهات النظر) انطلاقا من ان الموضوعين يبحثان في طبيعة العلاقة بين الراوي ومرويه، كما ان الحديث عن الثاني كثير ما ينطوي على الإشارة إلى الاول. فـ (هنري جيمس) الذي يعود اليه فضل السبق في طرح مفهوم (الرؤية أو وجهة النظر)، استطاع ان يلفت نظر النقاد إلى مدى تشعب طرائق الصياغة وتباين أساليبها في التعبير عن محتوى القصة [3]. و(بيرسي لوبوك) الذي بين رأيه في هذا الامر بقوله: " إنني أعتبر مجمل السؤال المعقد عن

---

(1) ينظر: بينة النص السردي / 49 .

(2) البناء الفني في الرواية العربية في العراق / 1: 171 .

(3) ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم / 178 ؛ البعد ووجهة النظر: واين بوث، ت: علاء العبادي، الثقافة الاجنبية، ع2 س1992 / 43 .

الأسلوب في صنعه الرواية، محكوما بالسؤال عن وجهة النظر - السؤال عن علاقة راوية القصة بها " [1]. ولكثرة الاسئلة المثارة وتنوعها حول هذه العلاقة، فقد لجأ (نورمان فريدمان) إلى ايجازها في أربعة محاور أساسية هي:

" 1- من يتحدث إلى القارئ ؟ هل هو المؤلف وقد استعان بضمير الغائب أو ضمير المتكلم.

2- ما الموقع الذي يحتله الراوي بالنسبة للاحداث ؟ هل يقف خلفها، فيدفعها إلى القارئ ؟ هل يقودها ؟ أم يكون في مركزها ؟

3- ما الوسائل التي يستعين بها الراوي لإيصال المعلومات إلى القارئ ؟ هل يستعين بكلمات المؤلف وأفكاره ومشاعره ؟ أم يستخدم كلمات الشخصية وأفكارها ومشاعرها ؟.

4- ما المسافة التي يضعها الراوي بين القارئ وأحداث القصة ؟ هل يكونان متقاربين ؟ أم يكون القارئ بعيدا عن تلك الأحداث ؟ " [2].

تشير هذه المحاور بشكل واضح إلى ان (الرؤية) لا تدرس بمعزل تام عن (الصيغة)، ذلك ان تمييز نمط الرؤية في النص القصصي يعتمد اساسا على الطريقة التي يتم بها عرض ذلك النمط، وبما انهما يدوران حول النقطة نفسها التي هي علاقة الراوي بالشخصيات وبوقائع عالم قصة التخييلي، لذا فإن (واين بوث) يميل إلى دمجهما في بوتقة واحدة هي (هدف الكاتب)، ويظهر ميله هذا في قوله: " نحن جميعا متفقون على ان وجهة النظر هي بمعنى ما قضية فنية، ووسيلة لغايات أكبر، اذا ما قلنا ان الأسلوب هو

(1) صنعة الرواية / 225 .

(2) نقلا عن: المتخيل السردي / 63 .

طريقة الفنان لاكتشاف المعنى الفني الخاص به " [1]. وبذلك يعد الاثنان (الأسلوب والرؤية) أداتين مهمتين تمكنان الكاتب (الفنان) من الوصول إلى غايته المنشودة.

وبالاطلاع على دراسة (مقولات السرد الأدبي) لـ (تودوروف)، لاحظنا أنه يربط بين مظاهر السرد وأنماطه* مشيرا إلى ان القاسم المشترك بينهما هو اتصالهما بصورة الراوي، ولهذا يرى ان ما دفع (لوبوك) إلى التمييز بين أسلوبي السرد (البانورامي) و (المشهدي) هو ان كلا من هذين الشكلين يتضمن معنيين، فالأسلوب البانورامي يتضمن الحكي والرؤية الخلفية (الراوي > الشخصية) والأسلوب المشهدي يتضمن العرض والرؤية المحايثة (الراوي = الشخصية)[2]، وسيتم توضيح هذه المصطلحات لاحقا، علما ان (الحكي و العرض) يرتبطان بأنماط السرد، أي صيغه، والرؤيتين (الخلفية والمحاثية) ترتبطان بمظاهر السرد أي بالرؤى.

ويوضح (تودوروف) في كتابه (الادب والدلالة) انه اذا كانت الرؤى تتعلق بالطريقة التي يتم عبرها إدراك الحكاية، فإن صيغ السرد تتعلق بالطريقة التي يقدم أو يعرض بها الراوي الحكاية. [3] وهو في هذا الكتاب يكرر ما قاله في (مقولات السرد الأدبي)، غير انه يسمي الصيغة هنا بـ (سجل الكلام)، انطلاقا من أن الأساليب أو الصيغ التي يستحضر بها الراوي مادة القصة هي من أنماط الكلام القائمة على أساس عملية النطق.

---

(1) البعد ووجهة النظر / 44 .

* المظهر عند تودوردف يقابل مفهوم الرؤية، اما نمط السرد فهو يقابل مفهوم الصيغة .

(2) ينظر: مقولات السرد الأدبي / 49 .

(3) ينظر: الأدب والدلالة، تودوروف، ت: محمد نديم خشفة / 81 .

ولما كانت شخصية المتكلم في النص القصصي تنقل الحدث - واقعيا أو خياليا - بحسب درجة قربها أو بعدها عنه فإن لذلك تأثيرا كبيرا على المنظور الذي تنظر من خلاله إلى المادة المسرودة، والذي تتحدد به فيما بعد رؤيتها إزاء تلك المادة. وهذا ما أوضحه (جينيت) عندما أشار إلى ان للخبر السردي درجات متعددة وان المسافة والمنظور هما الموجهان الأساسيان لتنظيم ذلك الخبر الذي يسمى بـ (الصيغة) كما هو الحال في الرؤية التي يرى بها المرء لوحة ما، إذ انها تتوقف تدقيقا على ما يفصل بينهما من مسافة قد تكون قريبة أو بعيدة، وتوسيعا على موقعه منها، وربما يحتوي هذا الموقع على عائق جزئي يحجبها عنه كثيرا أو قليلا [1].

وبذلك يضمن (جينيت) مقولة الصيغة السردية مفهوما آخرا هو (الرؤية)، على أساس ان الاختلاف الذي يطرأ على أساليب تقديم الخبر السردي وضبطه وتنظيمه مرهون بامكانات معرفته لدى هذه الشخصية أو تلك ممن تشارك في القصة، وعلى ضوء هذه الامكانات تتباين وجهات النظر وفقا لتباين منظور كل منها.

ومادمنا بصدد الحديث عن رأي (جينيت)، ارتأينا أن نشير أيضا إلى انه قد أحصى في نهاية كتابه (خطاب الحكاية) الوظائف التي يقوم بها الراوي وهو يروي احداث القصة، مبينا أنه قد وزعها توزيعا موافقا لتوزيع (جاكوبسون) لوظائف اللغة:

1- الوظيفة السردية: وهي الوظيفة التي لا يمكن لأي سرد أن يحيد عنها دون أن يفقد صفة السارد في الوقت ذاته، ذلك أن مهمته الاساسية المتمثلة بـ (توصيل الحكاية إلى القارئ) تكمن في هذه الوظيفة.

2- الوظيفة التنظيمية: وهي خاصة بالنص السردي، إذ يقوم الراوي بتنسيق عملية القص وتنظيمها داخليا من خلال التحكم بأحداث الحكاية (تقديمها،

(1) ينظر: خطاب الحكاية / 177-178 .

تأخيرها، العودة إليها، استباقها، الربط بينها، التعليق عليها)، لذا تسمى هذه الوظيفة بوظيفة (الإدارة).

3- الوظيفة الانتباهية: وهي وظيفة يهتم فيها الراوي بإقامة صلة وثيقة بينه وبين المروي له (القارئ)، ويمكن التحقق من وجود هذه الصلة عندما يتخاطب معه بشكل مباشر.

4- الوظيفة التأثيرية: وهي تتمثل بإشراك القارئ في القصة عن طريق إثارة أحاسيسه ومشاعره تجاه ما يروى له.

5- الوظيفة الاستشهادية: وتتجلى في إشارة الراوي إلى المصدر الذي استقى منه أخباره السردية، ومدى دقة المعلومات التي يذكرها ضمن ما يرويه.

6- الوظيفة الايديولوجية: وتتخذ هذه الوظيفة شكلا تفسيريا أو تعليليا يبرر به الراوي تدخلاته المتعمدة في نص القصة التي يرويها [(1)].

وهكذا تبين الوظائف المذكورة أن الراوي هو المحور الفني الذي يلتقي عنده المكونان السرديان (المروي والمروي له)، وهو المسؤول عن كل الوسائل والتقنيات المستخدمة في النص والتي من شأنها إبراز قيمته الابداعية. ولذلك فقد كان من البديهي ان توجه الدراسات السردية عنايتها به، وان تسلط الضوء على العلاقة القائمة بينه وبين ما يرويه، وتتمظهر هذه العلاقة - كما أسلفنا - بأساليب الصياغة ووجهات النظر أو الرؤى المتبناة في القصة.

ويرى الناقد (بوريس اوسبنسكي) في دراسته الموسومة بـ (بنية النص الفني وأصناف التأليف) أن وجهة النظر يمكن ان تدرس وفق مستويات عدة، لكنه حصر تحليله في هذه الدراسة، بوجهة النظر على المستوى التعبيري، بوصفه المستوى الوحيد

(1) ينظر: خطاب الحكاية / 264-265 .

الذي يساعد على رصد التغيرات في موقع الراوي وما يترتب على هذه التغيرات من اختلاف في وجهات النظر. ثم أصبحت هذه الدراسة عنوانا فرعيا لكتابه (شعرية التأليف) [1]. فأخذ يفصل القول في المستويات التي أشار إليها في الدراسة، لغرض إدخال وجهة النظر ضمن دلالة اوسع هي (المنظور). وقد استمد هذا المصطلح من الفنون البصرية، من منطلق ان وجهة النظر في السرد، ذات علاقة وطيدة بفن الرسم الذي يفترض وجود موقع معين يتم منه تصوير الموضوع والنظر اليه، ومن ثم تشكيل صورته الفنية [2].

ويحدد (اوسبنسكي) الأوجه الممكنة لتجلي وجهات النظر في النص القصصي- بأربعة مستويات هي:

1- مستوى الايدولوجيا.
2- مستوى الصياغة التعبيرية.
3- المستوى الزماني والمكاني.
4- المستوى النفسي [3].

وعلى هذا المنهج تحذو (سيزا قاسم) في دراستها لثلاثية نجيب محفوظ، مشيرة إلى أن المنظور القصصي هو من أهم ما يميز العمل الفني عن سواه، وذلك تعويلا على بنائه العام وصياغته. وهي تؤثر استخدام مصطلح (المنظور) بدلا عن مصطلح (وجهة النظر) كونه يشتمل - أيضا - على أسلوب الصياغة التي تقدم من خلاله مادة القصة [4].

---

(1) ينظر: شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي)، بوريس اوسبنسكي، ت: سعد الغانمي وناصر حلاوي / 6-7 .
(2) ينظر: م . ن / 11 .
(3) ينظر: م . ن / 14-15 .
(4) ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم / 178 .

وتبدي (يمنى العيد) رأيها في شأن العلاقة القائمة بين الصيغة والرؤية فتذهب إلى أن طريقة الصياغة محكومة هي الأخرى، بموقع الراوي، إذ " يصوغ المتكلم تعبيره، أو ينطق ويقول، من منطلق علاقته بموضوع كلامه، أي من منطلق رؤيته .... لهذا الموضوع "[(1)] على أساس ان هذا المنطلق هو ما تمارس به الصياغة نشاطها كنطق فني له صورته الخاصة.

وتؤكد (يمنى العيد) على أن أسلوب الصياغة لا يمكن أن يكون منفصلا تماما عن الرؤية أو هيئة النص - كما تسميها - وهذا واضح في كلامها: " إن مقولة نمط القص التي تعني بشكل أساس الأسلوب، لا تبدو في نظرنا مفصولة عن مقولة هيئة النص، فالمقولتان تتقاطعان في المسافة التي تنهض بين الراوي وما يروى، أي ان: كيف يرى الراوي ما يروي ليست مستقلة تماما عن: كيف يروي الراوي ما يرى "[(2)].

وبذلك يظهر لنا جليا أن الناقدة ممن يميل إلى الجمع بين المقولتين، فكما أن للرؤية موقعا معينا تنطلق منه، كذا الصيغة فإنها تحتاج أيضا إلى موقع تعبر من خلاله عن تلك الرؤية، ولا ريب ان شكلها التعبيري هذا سيكون مختلفا باختلاف مواقع النظر تجاه المحكي.

وهكذا يفضي بنا الحديث إلى أن الصيغة والرؤية تربطها علاقة متبادلة يديرها راو أو مجموعة من الرواة تتعدد رؤاهم بتعدد مواقعهم، ولكل رؤيته الخاصة وأسلوبه الخاص، كما يتبين ان أي تغيير يطرأ على رؤية ما فهو بالتأكيد ينعكس على طريقة صياغتها. لذا آثرنا أن ندرس المقولتين في فصل واحد تحت عنوان (المنظور القصصي)، وهو مصطلح يدل " على علاقة الموضوع بالذات الرائية وعلى الناحية التي تنظر منها

---

(1) الراوي الموقع والشكل (بحث في السرد الروائي): يمنى العيد / 24 .
(2) تقنيات السرد الروائي / 108 .

عين الراوي إلى الموضوع وعلى نوع الصورة التي تلتقطها لهذا الموضوع فترسمها باللغة على الورقة "[1]. وهذا ما جعلنا نتبنى المصطلح ليكون عنوانا للفصل، لانه - كما لاحظنا - لا يقتصر على موضوعة الرؤية فقط، بل يشمل الأسلوب الذي تتم به صياغة الرؤية أيضا.

(1) النقد البنيوي والنص الروائي / 125 .

المبحث الأول

الصيغة

إن اللغة هي القناة التي يبث عبرها الأديب رسالته الإبداعية إلى المتلقي، وهي التي تعطي للعمل الفني سمات خصوصية تفرده عن غيره من الأعمال ولاسيما إذا أحسن اختيار الجمل والتراكيب بشكل دقيق ينسجم والهدف المتوخى تحقيقه، ويتجلى دور اللغة بصورة أوضح في " تحديد جنس الأثر أو الخطاب، والقارئ يعتمد عليها في تميزه هذا عندما يضمها إلى عناصر أخرى تبعا لكل جنس قصد تحديده " [1]. فضلا عن إبرازها الطابع الجمالي للنص بما تحمله من مقومات وخصائص أسلوبية يثبت بها الأديب جدارة فنه وإبداعه [2]. غير أن هذا لا يعني النظر إلى الأسلوب اللغوي على انه شكل مجوف خال من المعاني بل " أن المعاني وحدها هي المجسمة لجوهر الأسلوب " [3]، إذ من المؤكد أن مادة كل عمل أدبي هي وليدة فكرة معينة أو تجربة شعورية أو خاطرة راودت صاحبها، فاختلجت في نفسه انفعالات وأحاسيس عميقة، شاء التعبير عنها بطريقة قوامها الألفاظ والتراكيب اللغوية، فغدت بذلك عملا فنيا له موقعه الخاص بين سائر الأعمال الأخرى.

ولا ريب أن النسج المتقن للغة النص ينأى بها عن الضعف والركاكة، ويشكل دليلا ملموسا على موهبة الكاتب ورقي ملكته الإبداعية ذلك انه " حين يعبر عن

---

(1) الفضاء الروائي (الرواية في الاردن نموذجا): د . عبد الرحمن مراشدة / 214 .

(2) ينظر: الأسلوب والدلالة التعبيرية (مداخلة في الحكم الجمالي)، طاهر عبد مسلم، الطليعة الأدبية، ع 5-6، س 1989 / 27 .

(3) الأسلوبية والأسلوب: د . عبد السلام المسدي / 65 .

شخصيته تعبيرا صادقا يصف تجاربها ونزعاتها ومزاجها، وطريقة اتصالها بالحياة ينتهي به الأمر إلى أسلوب أدبي ممتاز في طريقة التفكير والتصوير والتعبير "[1]، وفي هذا دلالة على أن كثرة تجارب الأديب في الحياة ومعايشته لمجريات الأمور، لها تأثير مباشر على اتساع أفقه الخيالي، وقدرته على ربط الحدث أو الحالة التي تشكل منطلق تجربة لديه، لكن ذلك لا يقتصر فقط على الاحتكاك الفعلي بكل ما يتحدث عنه في نتاجه الإبداعي، بل لابد أن يكون أيضا ذا ثقافة عالية تتنوع روافدها بين مطالعة الآثار الفنية (تشكيل - موسيقى - أدب) وسماع للأساطير والحكايات الشعبية، وقراءة في الطبيعة وكثير مما يحفل به التراث الإنساني[2].

إذن يمكننا القول ان نواة الإبداع في إنتاج أي عمل أدبي، قد تتولد من صغائر الأمور طالما أن الكاتب (الفنان) على معرفة تامة بجميع جوانب إبداعه، ولديه قابلية شديدة على تسخير تلك الأمور أو توظيفها لخدمة أغراضه الفنية. وتعد عملية الكتابة هي الآلية المجسدة لما يروم الوصول إليه، لانضواء كل قيم العمل وأبعاده ودلالاته تحت مظلتها اللغوية، مما يجعله حريصا كل الحرص على انتقاء الأسلوب المناسب الذي يظهر به نتاجه في ساحة الأدب، ويترجم من خلاله مشاعره وأحاسيسه وأفكاره الذاتية أيضا.

وبذلك يكون الأسلوب الذي تصاغ به مادة الإبداع هو " عمل لا يتعلق بذاته فقط. إنه مرتبط ارتباطا وثيقا بماهية المعرفة والفكر "[3]. وبما أن وجود النص يفترض وجود اللغة التي تنتج هذا النص، فان ثمة أساليب متباينة هي عبارة عن نظم تعبيرية،

---

(1) م . ن / 68 .
(2) ينظر: جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، د . فايز الداية / 37 .
(3) الافكار والأسلوب (دراسة في الفن الروائي ولغته): أ . ف. تشيتشرين، ت: د. حياة شرارة / 36 .

تدخل ضمن نطاق نفس اللغـة [1]، ويمكـن أن يسـتعين بهـا القـاص لجعـل نصـه الحكـائي متعدد الصيغ، إذ يكون " لكل صيغة وظيفة محددة تتباين حسب مركزيتها داخل العمـل. فقيامـه على مجموعة شخصيات ذريعة لتعـدد الصـيغ وتباينهـا في العمـل الأدبي " [2]. ومـن المؤكـد أن طبيعـة الشخصية تؤثر بشكل أو بآخر عـلى الخصـائص الأسـلوبية للغـة السـياق السرـدي، أي " أن وجـود شخصية قلقة متشككة يتطلب بالضرورة مزيدا من أساليب الاستفهام والتساؤل الدال على غيـاب الطمأنينة النفسية والاستقرار الذهني ومثل ذلك يقـال عـن صـيغ التعجـب والنـداء والاسـتدراك والترجي وسواها من السمات المميزة للأسلوب " [3].

وتجدر الإشارة إلى أن (تودوروف) هو أول من أوضح مفهوم الصيغة بشـكله الـدقيق عـام 1966 [4]، وقد انطلق في تحديده لنمطيها (الحكي) و (العرض) مـن تقسـيم النقـد الانكلـو-أمـريكي لأساليب السرد إلى الأسلوب البانورامي والأسلوب المشهدي، على افتراض أن هذين النمطين تعـود أصولهما إلى التاريخ والدراما، فالأول صيغته سردية محضة، ويكون فيها الكاتب مجرد شاهد ينقل الأحداث ويخبر عنها دون أن يدع الشخصيات تتكلم، أما في الدراما فالأمر على العكس مـن ذلـك، إذ لا تنقل أحداث القصة سردا وإنما يتم تقديمها بوساطة ممثلين يتكلمـون ويتصرـفون أمـام أعـين الجمهور، ويكون السرد مضمنا في حوار بعضهم مع بعض [5].

(1) ينظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي / 476 .
(2) السرد في قصص جليل القيسي القصيرة: جاسم حميد جودة، رسالة ماجستير، جامعة الموصل - كلية التربية / 91 .
(3) السرد في الفن القصصي (رؤية تنظيرية): د . صبري مسلم، اليرموك، ع 64، س 1999 / 18
(4) ينظر: تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين / 190 .
(5) ينظر: مقولات السرد الأدبي / 47 .

غير أن (جينيت) يبين أن النمطين المذكورين آنفا قد أشار إليهما (أفلاطون) عندما ميز في حديثه عن ملحمة هوميروس بين السرد والمحاكاة، ثم تلاه بعد ذلك (أرسطو) الذي ذهب إلى أن المحاكاة الشعرية تقوم على صيغتين هما: الصيغة السردية التي يتكفل بها الراوي، وصيغة العرض المباشر للإحداث [1]. ومع أن (أرسطو) يوافق (أفلاطون) في هذا التصنيف القائم على التعارض بين السرد والدراما، إلا أن توافقهما يبدو مصحوبا بوجود اختلاف حول المصطلح، فبينما يضع (أفلاطون) الحكي الخالص في نقيض المحاكاة، يجعله الآخر أحد ضربيها، أي أن التمثيل المسرحي - بالنسبة له - يمثل الصيغة المباشرة التي هي صيغة المحاكاة عند (أفلاطون).

ويرى (جينيت) أن فكرة العرض أو التمثيل المستقاة من المسرح هي فكرة وهمية في الخطاب الحكائي، لانه لا يمكن أن يتم عرض أو تقليد قصة ما إلا إذا رويت بجميع تفاصيلها، فتعطي بذلك إيهاما بمحاكاتها السردية على أساس أن السرد (شفويا كان أو مكتوبا) هو حدث لغوي، واللغة تدل دون أن تقلد. ولهذا فقد اقترح تقسيما آخرا يتكون من محورين هما: حكي الأحداث، وحكي الأقوال، رابطا إياهما بالمسافة والمنظور، ففي حكي الأحداث تتعلق المحاكاة بكمية الخبر السردي ودرجة حضور الراوي، أما في حكي الأقوال فإن ثمة ثلاثة أنماط تبدو فيها المحاكاة مطلقة هي:

1- الخطاب المسرود أو المروي.

2- الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر.

3-الخطاب المنقول [2].

---

(1) ينظر: حدود السرد / 55-56 .

(2) ينظر: خطاب الحكاية / 179 –187 .

ويأخذ (سعيد يقطين) منحى آخرا في تقسيمه لموضوع (الصيغة)، واضعا في نظر الاعتبار امكانية تبادل الأدوار الحكائية بين الراوي وشخصيات القصة، فيرى أن (السرد) و (العرض) هما صيغتان كبيرتان، تحتوي كل منهما على صيغ أخرى اصغر، وان النمط المسمى بـ (المنقول) هو نمط وسيط بين الصيغتين، لأن المتكلم فيه ينقل كلام غيره اما بشكل سردي غير مباشر، أو بشكل عرضي مباشر، ومن خلال نوعية العلاقة التي يقيمها المتكلم مع خطابه ونوعية المتلقي يتم تحديد نوعية الصيغة أيا كان مرسلها راويا أو شخصية [1].

نفهم من ذلك أن تقديم المادة الحكائية يعتمد على ثلاثة أشكال هي:

1. **السرد**
2. **العرض**
3. **النقل**

وكل شكل من هذه الأشكال يتضمن صيغا فرعية سيتم توضيحها وتطبيقها بناء على نصوص كاتبنا (أنور عبد العزيز).

اولا: السرد

رأينا مما سبق أن هذا الشكل تعود جذوره إلى التاريخ، والأصل فيه أن الراوي هو الذي يقوم بتأديته، كونه المكلف بإدارة أحداث القصة وتقديم شخصياتها للقارئ، ولكنه قد يسمح لشخصية من الشخصيات بممارسة عمليته السردية، وربما يكون هو نفسه إحدى هذه الشخصيات، فيؤدي بذلك دورين في آن واحد، دور الراوي ودور الشخصية القصصية.

---

(1) ينظر: تحليل الخطاب الروائي / 195-197 .

وبما أن السرد يقوم أساسا على الضمائر " إذ لا سرد بدون ضمير "[1]، فإنه يتمظهر بصيغتين هما:

1- صيغة الخطاب المسرود.

2- صيغة المسرود الذاتي، وسيتبين من خلال عدة أمثلة، ان الصيغة السردية لا تقتصر على ضمير واحد، بل انها تتنوع في طريقة استخدامها للضمائر بين (ضمير المتكلم) و (ضمير الغائب) و (ضمير المخاطب)، وقد يجمع الراوي بين هذه الضمائر الثلاثة في عدة مقاطع من القصة ذاتها، أو حتى في مقطع واحد فقط.

1. صيغة الخطاب المسرود:

ويعرف هذا النوع بـ (انه الخطاب الذي يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله "[2]، وهذه المسافة هي التي تجعله يكثر من استخدام ضمير الغائب في سرده للأحداث والوقائع. ويتميز هذا النمط بأنه الأكثر حضورا في النصوص القصصية إذا ما تم قياسه بالأنماط الأخرى، ولارتباطه بالعنصر الزمني ارتباطا وثيقا[3]، فإن مختلف التقنيات الزمنية يمكن أن تمارس ضمن حدود اطاره الواسع.

ولنا في ذلك امثلة كثيرة منها قصة (أصليل) التي يتجلى لقارئها بوضوح هيمنة صيغة الخطاب المسرود عليها، إذ بعد أن يصف الراوي هذا المخلوق الغريب الذي يدعى (أصليل) وصفا يقرب فيه من ذئب البراري، يأخذ بسرد مغامراته مع رجال الشرطة، وأطفال المدينة الذين ألفوه رغم أن خلقته وطباعه لا تشبههم، وكيف انه كان

(1) في السرد / 114 .
(2) تحليل الخطاب الروائي / 197 .
(3) ينظر: القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)، سعيد يقطين / 176

يقضي فصول السنة وبالأخص أشهر الشتاء الباردة مفترشا الأرض وملتحفا السماء دون أن يأبه لقسوة البرد القارص ووحشة الليالي الطويلة، لتنتهي القصة بعد ذلك بالمهرجان الربيعي الذي اعتادت أن تقيمه المدينة كل سنة، إذ تعرض فيه مختلف الألعاب الرياضية، ولاسيما الركض ولعبة قفز الموانع التي يترقب الناس حضور (أصليل) ومشاركته فيها.

ومع أن بطل القصة يبدو شخصية غريبة أو بالأحرى خيالية، إلا أن الراوي استطاع أن يدخلها إلى عالمنا البشري من خلال عدة مقاطع سردية نجتزئ منها ما يأتي: " قفزات الكناغر ومنظر الذئب ورقصات الركاضات الخاطفة كعاصفة مجنونة، خلقت وعمقت مع مضي الأشهر والسنين حبا للصبي، رغم أنهم لم يلتقطوا منه كلمة واحدة مما ينطق به البشر ورغم انهم لم يحظوا منه ولو بوقفة دقيقة واحدة " [1].

من الواضح هنا أن الراوي قد استخدم تقنية المجمل، لانه أوجز اشهرا وسنوات عدة بهذه الأسطر القليلة، ثم في مقطع آخر " وكان لحضوره القافز المفاجئ خلق الاستغراب وفرحات الدهشة والذهول في عيون المارين والعابرين من أبناء المدينة والأغراب، حتى النساء كن يتساهلن في مسألة الحياء وينسين مسواقهن ليتجمعن ضاحكات صاخبات بتعليقاتهن مؤشرات بأصابعهن الخارجة من اكمام العباءات متابعات خط قفزات الصبي بإعجاب متلمع في عيونهن " [2].

فنرى أن الراوي قد استخدم تقنية المشهد في سرده هذا المقطع، لإلمامه الكامل بمنظر النساء وهن يشاهدن حركات (أصليل) البهلوانية، مما يدل على أن هذه الشخصية الغريبة لم تكن تلقى نفورا أو اشمئزازا أو حتى تخوفا من أهل المدينة، بل على

(1) أصليل: أنور عبد العزيز، جريدة (الاتجاه الآخر)، ع 188، س 26/2004 .
(2) م . ن / 26 .

العكس، فقد أحبوه حبا شديدا، وربما ذلك ما جعله فرحا مستأنسا بوجوده بين جموع غفيرة من الناس وهم يتفرجون عليه ويعجبون بحركاته، وإلا لما دب في شوارع وأسواق مدينتهم، ولما اندفع للمشاركة في مهرجانهم السنوي، ولظل في بيته الطيني المتهدم منطويا على نفسه منعزلا عن الآخرين.. وهكذا يتراءى لنا أن السارد قد دمج بين الواقع واللاواقع في هذه القصة، علما أنها تعود إلى زمن قديم معين في هذا المقطع، " في كل مدينة من تذكارات المسرة والبهجة والحزن والمواجع ما يكفي لإشباع حاضرها ويزيد، ولمدينتنا - وقبل خمسين سنة - الكثير من هذه المسرات والاوجاع، تتذكر المدينة ذلك ولا تنساه، تتذكر هوايات الصبي الذئب وعريه وجسده الفاحم، وسرعته الخارقة في الركض "[(1)].

ولان القصة كلها تدور حول شخصية (أصليل) الغريبة، فمن البديهي أن يصبح (ضمير الغائب) هو المهيمن على أحداثها الماضية، انطلاقا من " أن الـ (هو) في اللغة العربية، يرتبط بالفعل السردي العربي (كان) الذي يحيل على زمن سابق على زمن الكتابة "[(2)]، اما بالنسبة لضميري المتكلم والمخاطب، فقد حصر الراوي وجودهما في بضعة قليلة جدا من ألفاظ القصة هي (عرفنا، مدينتنا، يصلك، كنت أتأمل، أذناي)، والأخيرتين منها وردتا في خاتمة القصة.

بيد أن ثمة قصصا أخرى نجد فيها الراوي يتنقل في سرده بين الضمائر الثلاثة محدثا تنوعا ملحوظا بين مقاطع النص، ولاسيما قصة (الكلال)، وهي قصة يدور محور سردها على ذكريات ماضية وقعت في قضاء (بدرة) الذي كان مليئا بالامراض والاوبئة، وحالات العوز والفاقة المنتشرة بين ساكنيه كما جاء في قول الراوي: " في

---

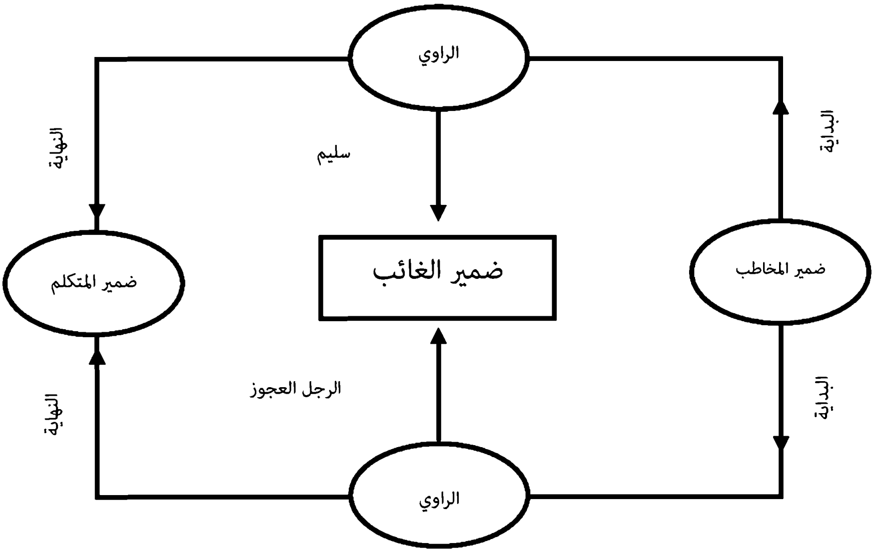
(1) أصليل / 26 .
(2) في نظرية الرواية / 178 .

النهارات - عند العصر - بعد عودتك من المدرسة كنت تتجه لذلك البيت المعزول تسأل عن سليم (وقليلا ما كان يخرج من البيت) لتلعبا معا، لم يكن سليم يختلط بأحد لأنه يعرف الا أحد يقبل الاختلاط به واللعب معه، أو حتى مرافقته لبعض الوقت، كانت أمك تنهرك من اللعب معه، ونلت من ضربها شيئا بسبب ذلك، كان هزيلا شاحبا مصفرا لدرجة بشعة وببطن كبيرة، كانوا يقولون انه مبتلى بمرض خطير، لكنك كنت تحب اللعب معه، فقد كان وادعا أليفا غير عدواني ككثير من الصبيان.. كلما تذكرت سليما تذكرت معه ذلك الرجل العجوز الطويل الشاحب الممصوص وكأنه عصا، كنت تراه في غرفته التي تكشف عما في داخلها للمارين، كان بيته بغرفة واحدة، .... كان يفرش بساطه على التراب، ولم أره يوما يزيح هذا التراب أو يرشه بالماء، دائما كنت أراه حافيا، بدشداشة صفراء قصيرة ورأس عار، كان أصلع، وكانت ساقاه كأعواد القصب، لم يكن رأسه ولا ساقاه ولا أصابع يديه الطويلة كمخالب ما يجعلني أنتبه إليه " [1]

إن الضمير المهيمن على صيغة السرد في هذا المقطع هو (ضمير الغائب)، ومن الملاحظ أن الراوي قد وظف ضميري (المخاطب) و (المتكلم) في خدمة الأول، مع استخدام واضح لتقنية الوصف التي تعرفنا من خلالها على شخصية (سليم) وشخصية (الرجل العجوز)، وكأن هاتين الشخصيتين اللتين تم الحديث عنهما بوساطة (ضمير الغائب)، قد أطرتا بإطار فني، بدايته كاف الخطاب في لفظة (عودتك) ومنتهاه (أنا) المستترة في الفعل (أنتبه) من المقطع السالف ذكره، كما هو مبين في الشكل الآتي:

---

(1) طائر الماء / 43 .



يبدو أن الراوي هو نفسه الشخصية التي تمثل محور القصة والتي تحكي عن ذكرياتها الطفولية في قضاء (بدرة)، وقد أعلن عن ذاته الراوية من خلال استخدامه صيغة المتكلم في الفعل (أراه)، واستمر بهذه الصيغة متحدثا بها عن أمه وأبيه وهواياته في الصغر حتى نهاية القصة، مع أنه أبان في مطلعها أن الشخصية المحورية هي ليست شخصيته الراوية، إذ عبر عنها بـ (صيغة الغائب) في الأسطر الأولى، ومن ثم بـ (صيغة المخاطب) بعدها. ولهذا التنويع - أحيانا - مبرراته، فلو كان مثلا قد استمر في سرده بصيغة الغائب، لالتبس الأمر في المقطع المذكور آنفا، كونه يحكي عن شخصية (سليم) وشخصية (الرجل العجوز)، بنفس الضمير، ولتوضيح ذلك نستبدل ضمير المخاطب بضمير الغائب في هذا السطر، (بعد عودته من المدرسة كان يتجه لذلك البيت المعزول يسأل عن سليم [وقليلا ماكان يخرج من البيت] ليلعبا معا)، فنرى أن عبارة (وقليلا ما كان يخرج من البيت) يمكن أن تكون متعلقة بـ (سليم) أو بآخر غيره، اما في النص

الأصلي نجد أنها لا تحتمل الترجيح بين هذا وذاك، فهي لاشك تتعلق بشخصية (سليم) لوجود ضمير آخر هو (ضمير المخاطب)، وقد كان من الممكن أن يضع الراوي بدله (ضمير المتكلم) كما جاء في نهاية المقطع، لكنه آثر أن ينوع بين الضمائر الثلاثة، ليضفي طابعا جماليا على عمليته السردية.

وقد رأينا أن ثمة قصصا عديدة يخيم ضمير المخاطب على مساراتها السردية كقصة (دعوة عشاء لفان كوخ)، وقصة (انتظار)، وقصة (الاختناق)، وقصة (لعبة الصبر) وقصة (الناي) وغيرها من القصص التي يبين كاتبها (أنور عبد العزيز) أن ميله لاستخدام هذا الضمير متأت من كونه " أكثر حميمية ودفئا وأكثر شدا للتواصل الحياتي بين الشخوص أو بين الراوي وبطل قصته " [(1)]، ولنأخذ مقطعا من قصة (دعوة عشاء لفان كوخ) مثالا على ذلك " صراخ الأذن وقسوة هذا الطنين يخذلانك، لكنك لا تتراجع أو تنهار، تظل ترسم كأن العمر سينطفئ بعد لحظات، وأنت تخشى أن تظل اللوحة ناقصة كأن قدرا شيطانيا أهوج سيقصف روحك، يخنقها، يميتها في اللحظة الراهنة، صار كل النهارات جرحا ناغرا وأسى، طالت لياليك وأنت تستمع بيأس منهار لمطحنة الطنين، تزعق، تعوي ككلب مسعور يدفع بك إلى هاوية الجنون " [(2)].

ان هذا الأنموذج يكشف لنا بجلاء صلة الراوي الحميمة ببطل قصته الرسام وإحساسه الصادق بما يعانيه هذا البطل من طنين مزعج في أذنيه لا يكاد يفارقه ألبته حتى انه وصل بسببه إلى حالة من اليأس والانهيار، ويحاول الراوي عن طريق استخدامه لـ (ضمير المخاطب) الاقتراب أكثر من هذه الشخصية، إذ يتبين أن البطل يعيش صراعا عنيفا يكاد يؤول به إلى نهاية مأساوية (اما الموت أو الجنون)، وتتجاذب هذا

---

(1) لقاء مع القاص 19 - 4 - 2004 .

(2) جدار الغزلان / 27-28 .

الصراع قوتان، قوة الطنين الحاد المزعج، وقوة الإصرار على متابعة الرسم وإكمال اللوحة الفنية، وكأن الراوي قد اتخذ من هذا التقابل بين القوتين مبررا لاختيار صيغة التخاطب بينه وبين البطل.

2. **صيغة المسرود الذاتي:**

ويقصد بها " الصيغة السردية التي يستعملها الراوي مركزا من خلالها على ذاته " [1]، وساردا ما يتعلق بماضيها، وهو ما يمكن أن يتصل بعملية التذكر الخاصة بالارتدادات الماضية [2]. إذن فالمتكلم هنا لابد أن يكون راويا وشخصية قصصية قي الوقت نفسه.

وكثيرة هي النماذج الممثلة لهذه الصيغة، فمثلا قصة (النهر والذاكرة) نجد أن اغلب ما جاء فيها واقعا ضمن إطار المسرود الذاتي، يدل على ذلك أن الراوي أنبأ عن ذاته بوساطة (ضمير المتكلم) ذاكرا الفعل الماضي (كان) أكثر من (260) مرة، فضلا عن أن عنوان القصة هو دلالة بينة على مضي زمنها السردي. ولنقرأ المقطع الذي افتتح به الراوي قصته، " كنت متجها إلى المدرسة الابتدائية في مدينة جافة منسية، وكان معي مسعود ونظيرة، كانت بيوتنا في حي الموظفين متميزة برغم إنها لم تكن كالبيوت التي رأيتها فيما بعد وفي مدن كثيرة، كنا نسير أكثر من ساعة عبر طريق ترابي بعد أن نجتاز الشارع المشجر، الطريق يمتد عاريا إلا من أشواك قصيرة متناثرة، وبعد أن نجتاز دائرة البريد الصغيرة كنا نشعر بوحشة الدرب، وعندما نقترب من بستان صغير يقع في منتصف الطريق يلفنا رعب كبير، ويقول التلاميذ وحراس الليل وفراشي مدرستنا وعجائز المدينة ان أرواحا شريرة تغادر شجيراته بين حين وآخر لتنتصب بهياكلها العملاقة في الطريق المحاط بالحجارة والأشواك وأنواع السحالي لتخنق الصغار

(1) القراءة والتجربة / 179 .

(2) ينظر: تحليل الخطاب الروائي / 197 .

والطيور والحيوانات الضعيفة، كانوا يؤكدون أن ذلك يحدث عند خلو الطريق من الزحام، عندها كنا نلتصق جسدا واحدا وبخوف شديد نحاذر أن ننظر صوب النخيلات التي يقولون ان هذه الأرواح تختبئ في عذوقها المدلاة ومن سعفها المتشابك وكربها العتيق الذي لم تشذبه يد فلاح " [1].

فالراوي يحدثنا في هذا المقطع عن احدى محطات طفولته عندما كان في المرحلة الابتدائية، وقد جاء سرده مصحوبا بالوصف،وان لم يكن وصفا مبالغا فيه، لكنه عمل على إبطاء حركة سيره الزمني، ثم اننا نلحظ أن الراوي قد استهل نصه بذكر شخصيته الذاتية مع قرينيها(مسعود) و (نظيرة) دون غيرهما من الشخصيات، وهي بداية موفقة، لأن أغلب أحداث القصة وشخصياتها الأخرى، ستقوم على أساسها، فالراوي هو ابن مفوض شرطة المدينة، و(مسعود) و (نظيرة) هما ابنا القائممقام، وبحكم هذه السلطة، تم التطرق إلى الحديث عن الوقائع السياسية التي تضمنت شخصية الأخ – أي أخو الراوي – وشخصية ابن القائممقام - أخو (مسعود) و (نظيرة) - وشخصية المعلم (قاسم). هذا بالإضافة إلى أن الصحبة المدرسية التي تجلت في المقطع السردي المذكور، جعلت الراوي غير مقيد بالحديث عن الأمور السياسية فقط، بل بسرد ذكرياته المدرسية أيضا، ولاسيما واقعة فيضان النهر التي تعرفنا من خلالها على شخصية (غضبان الشرطي)، وشخصية (جاسم چلاب)، وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على قدرة الراوي على جعل بداية حكيه أحداث القصة منطلقا أساسيا للربط بين شخصياتها وأجزائها السردية التي بدت متفرقة بعض الشيء.

كما نجد الراوي في مقاطع عدة من قصة (أرض الفستق) ساردا الأحداث بـ (صيغة المتكلم)، " هكذا صرت وحيدا أتامل وأبحلق في نافذة الحلوة، وقد أزهرت

---

(1) النهر والذاكرة /5 .

روحي تعريشات من ورق اخضر زاه ومن زهر بهيج وعناقيد فستق ذهبي، عيناي تتقلبان بين موقد الجمر المتلهب والستارة التي تختبئ خلفها فتاة العباءة الحلوة البهية، كان ذلك اللهب يظل مضيئا في روحي رغم عتمة ليلي، كاويا لأحلام فتى، حارما عيني من إغفاءة ولو قصيرة، فحدة يقظتي وتوتري أجليا النوم بعيدا..

عندما كانت الستارة تنسدل كاملة لتغطي كل الشباك، كنت أعرف انها غائبة فيغرقني ويتآكلني حزن، مع الغياب يظل طعم الانتظار اللذيذ متغلغلا في دمي وخاطري ساريا مسرى الامل "[1].

من الواضح أن الصيغة السردية هنا قد تمحورت حول ذات الراوي وذكراه مع الفتاة التي أحبها كاشفا عن حرارة المشاعر العاطفية التي كانت تنتابه وهو يراقب نافذة غرفتها الصغيرة، حتى بلغ من ذلك، انه كان يشعر بأن قلبه ملتهب بحبها كلهب موقد الفحم الذي اعتادت أن توقده امام عتبة بابها. وبهذا يكون الراوي قد اطلعنا على ما يدور في دواخل شخصيته الذاتية بصيغة سردية يعد فيها " المونولوج الذاتي (الداخلي) شكلا من أشكالها"[2]. علما أنه أشار وبشكل صريح إلى الماضي البعيد. إذ نجده يقارن بين معالم المدينة وأهلها في ذلك الزمن، وما هي عليه الآن بعد مضي سنوات طويلة لم يتم تحديدها تحديدا دقيقا.

وتتجلى صيغة المسرود الذاتي أيضا بالمقطع الذي استهل به الراوي سرده قصة (اعتراف): " من قال انني لم أكن أحمقا ذاهلا وبليدا عندما أضعتها وأضعت نفسي وكل شيء بعدها، هكذا وبسهولة ولا معقولية أخسر كنزي الثمين، أبهذه البساطة أقول انني خسرت كنزا، ان ما حل بي كان انهيارا وموتا أستحقه، أيحتاج رجل كل هذه

(1) أرض الفستق / 149 .

(2) القراءة والتجربة / 179 .

السنين ليصعق بحب امرأة فدت عمرها وكيانها لتكون مقبولة في عيني من تحب، أكانت عاجزة أن تفصح بأحلامها الدافقة والمشتعلة ووهجها الانثوي الآسر، كنت غبيا عندما أبحث لنفسي هذا الإهمال المخجل بطفولية عنيدة " [(1)]**.**

تبدو صورة الملامة النفسية جلية في هذا المقطع السردي الذي جاء على شكل تساؤلات عديدة ختمت بعبارة صريحة اعترف فيها الراوي (البطل) بالغباء لإهماله المرأة التي شغفت بحبه وبذلت ما بوسعها لتحضى بإعجابه ورضاه.. ومع انها لم تبح له بهذا الحب الصامت، لكن ستاره انكشف - حسب ما أخبرنا به الراوي - عن طريق الهدايا التي تعد سبيلها الوحيد للتقرب منه. وبذلك يتبين ان الماضي هو المستوى الزمني لما تم سرده في هذا المقطع، وان الراوي قد اتكأ على تقنية المونولوج الداخلي للتعبير عن مشاعره الذاتية.

ثانيا: العرض

يعود أصل هذه الصيغة إلى النمط المسرحي الذي تقوم فيه الشخصيات بتمثيل الأحداث أمام المتلقين بشكل درامي مباشر، أي وجها لوجه، اما العرض في القصة فيعرف بأنه " الخطاب الذي يقوم فيه الراوي بإثبات أقوال الشخصيات بدون أي تدخل، وعندما يتدخل عن طريق الوصف أو التعليق فذلك هو الخطاب المعروض غير المباشر " [(2)]**. وعليه يتفرع عن صيغة العرض نمطان أساسيان هما:**

1- **صيغة المعروض المباشر.**
2- **صيغة المعروض غير المباشر**

(1) طائر الجنون / 89 .
(2) القراءة والتجربة / 184 .

1. صيغة المعروض المباشر:

وهي النمط الذي نجد فيه المتكلم يتحدث إلى آخر من غير أن يتدخل الراوي في نقل ما يدور بينهما من كلام. وقليل هو نصيب هذه الصيغة في قصص (أنور عبد العزيز) القصيرة، كون المعروض من مقاطعها لم يأت خالصا نقيا من الوصف أو التعليق. وفي قصة (الخطوبة) نقرأ الحوار الذي دار بين مدير المدرسة والأستاذ (صلاح) ... إذ بعد أن رأى الأخير مدى توتر واضطراب مديره، وهو لا يعلم سبب استدعائه إلى غرفة الإدارة، أخذ يحاوره..

" - قل شيئا، انك، انك تحترق بسر خفي، لا تخف، قل شيئا، لا تخجل، ربما أسأت، أهملت..

- لا تقل شيئا.. انك لم تسئ، لم تهمل، لست خجلا، لكنني أخاف، أخاف عليك لن تخرج، لن أدعك تخرج، غريبان يترصدان خروجك..

يبتسم صلاح، يقول للمدير: لا شيء، لا شيء، القضية خطيرة فعلا، لقد خطبت واحدة، ألم تلحوا أنتم في ذلك.. منذ زمن يسأل أهلها عني ... أليسا شابين طويلين سمر الملامح في نظراتهما شيء من الحدة ؟ إنهما أخوان للفتاة وهما يحاولان سرقة أخبار عن خلقي وطريقتي في الحياة..... أنتم أردتم ذلك، ألححتم، جعلتم مني متمردا، رأيتم في تخلفي عن الزواج عارا ترفضه الرجولة " [(1)].. ويستمر الراوي بعرض كلام (صلاح) وهو يخاطب مديره حتى نهاية القصة، أي ما يعادل أكثر من صفحة أخرى كاملة يتحدث فيها عن رأيه بالزواج، مبينا انه ليس عبارة إلا عن قيود تكبل حرية الإنسان ما أن يلج في اول خطوة من خطواته.. وما دارت حوله أحداث القصة إنما يعزز به الراوي موقف (صلاح) هذا، ذلك ان شكل الملثمين الغريبين وانتظارهما لخروجه من

(1) الوجه الضائع / 40 .

المدرسة، أثار حفيظة المدير، وأشاع خبر محاولة اغتياله. والموضوع ليس كذلك تماما، بل هو مجرد ترقب لسلوكه وأخلاقه فحسب. وبذلك يكون الراوي قد هيأ لـ (صلاح) المنفذ ليلقي اللوم من خلاله على جميع من كانوا سببا في إقناعه بمسألة الزواج.ولعل ما يؤيد صحة ما نقوله، ان الراوي جعل منتهى القصة مرتكزا على كلام (صلاح) فقط دون ان يعرفنا برد فعل المدير على ما سمعه منه، وقد كان من الممكن أن يختصر كل ما قاله الاول بتبيان حقيقة الامر فحسب لا أن يطيل في عرض كلامه بطريقة مسهبة، هذا من جانب، ومن جانب آخر، نلحظ أن الراوي ضمن عرضه المباشر للحوار صيغة المسرود الذاتي التي تجلت فيما حكاه (صلاح) عن ماضيه الشخصي- وأفكاره الذاتية. وبالنسبة لتناوب ضميري (المتكلم) و (المخاطب) في هذه الصيغة، فإنه لا يعني أن الشخصية القصصية نوهت في الإشارة إلى ذاتها بهما، أي بـ (ضمير المتكلم) تارة وبـ (المخاطب) تارة أخرى كما لاحظنا فيما سبق من الامثلة، وإنما جاء هذان الضميران لإشعار القارئ أن الحوار ما زال قائما بين الطرفين وان سرد الشخصية في كل ما قالته يقع ضمن إطار صيغة العرض الرئيسة، مما ينبأ عن أن ثمة تداخل بين الصيغتين.

ونجد أنموذجا في قصة (الاختناق) يعرض فيه الراوي (الشخصية المحورية) ما دار بينه وبين شخصية صديقه (اوريل) في زمن ماض، أي سابق لزمن القص الأصلي..

" - أنا حزين، قال اوريل

- لماذا ؟

- هذا المساء، تتزوج أختي في بخارست

- ولماذا تحزن ؟

- لو كنت هنالك، أشرب، أرقص، أقبلهما، أختي تحبه، كتبت لي عنه..

- إذا تزوجت أختي، أهرب من البيت، عار في مدينتي أن أبقى، الكل يفعلون ذلك ...

- تفرح عندما تتزوج، وتهرب عندما تتزوج أختك، لا أفهم لماذا تهرب، لا أفهم ؟

- صعب أن تفهم ! " [1]

ان هذا المقطع الارتدادي يشير بوضوح إلى أن صيغته جاءت على شكل عرض مباشر لأقوال الشخصيتين، إذ لم نلمح فيه أي تدخل أو تعليق للراوي الذي مثل أحد طرفي المحاورة على أساس انه راو وشخصية في آن واحد، كما يتبين من خلال الحوار ان شخصية (اوريل) تنتمي إلى إحدى المجتمعات الغربية، ولموضوعة عاطفتهم أعراف وتقاليد مناقضة لأعراف وتقاليد المجتمعات الشرقية التي تنتمي إليها شخصية الراوي، ولهذا السبب فإن (اوريل) لم يفهم ما قاله صديقه (الراوي) بشأن خروجه من البيت في حال زواج أخته ممن تحب، وصعب على الأخير أيضا أن يفسر له هذا التقليد نظرا للتضاد القائم بين المجتمعين حول هذه المسألة.

2. صيغة المعروض غير المباشر:

وهي صيغة تهيمن عليها أقوال الشخصيات أيضا كسابقتها، بيد أن المعروض هنا " أقل مباشرة من المعروض المباشر، لاننا نجد فيه مصاحبات الخطاب المعروض التي تظهر لنا من خلال تدخلات الراوي قبل العرض أو خلاله أو بعده " [2]، وهذا هو الغالب على صيغ العرض في قصص (أنور عبد العزيز) القصيرة، كالذي جاء في قصة (الإتهام) في هذا المقطع: " مفوض يأتي وقد ارتدى ملامح الصرامة والجد.. يتقدم وبسرعة يتأمل الأشباح ... لا يحيي أحدا، وباستعلاء ظاهر يطلب إلى الحاضرين أن يضيئوا المكان ... يقول واحد: نفدت، لم تبق إلا أعوادا قليلة، ويشعلون آخر عودين مرة واحدة.. عينان واسعتان رهيبتان.. جسم قميء، الرجل المسلوخة ببشاعة، وقد برز

---

(1) الوجه الضائع / 50 .

(2) تحليل الخطاب الروائي / 197 .

منها العظم، والرأس تهشم جزء منه وبركة دم طافية على التراب، وظلال هزيلة للكومة والأشباح المحيطة بها تتحرك وهي ترسم أشكالا شاحبة على الجدران المتآكلة ...

- الاسم ؟ كيف دهست ؟ من دهسك ؟

صمت يقطعه نحيب خافت، يكرر المفوض عباراته المدروسة، لا جواب.. يتطوع أحد الواقفين ليخفف من لهجة المفوض الصارمة، وهو يحاول بطريقة ذكية أن يجعله يتكلم، تتحرك الكومة، تحاول تغيير وضعها، يعاودها الصراخ.. ثم تهدأ.

- اسمي: أنا اسمي حنا ... حنا.. من قرية ...

- لونها ؟

- لوري، لوري كبيرة، ضربتني، هربت.. " [1]

تركز الحوار هنا على ما دار بين شخصيتي (المفوض) و (الرجل الغريب المدهوس)، وقد بدت مشخصات العرض غير المباشر واضحة من خلال الطول النسبي للحوار الذي تخلل عرضه تعليقات الراوي ووصفه لملامح المفوض وحالة الرجل المأساوية التي نجمت عن إصابته بحادث سيارة مفاجئ، بالإضافة إلى كثرة الأفعال المضارعة الدالة على الأداء أو الحركة، ولهذا نجد أن الحوار قد جاء مجزأ يفصل الراوي كل جزء عن الآخر بكلامه (هو) للإشارة إلى حضوره وتدخله في سياق المعروض، لأن هذا السياق جاء على شكل استجواب، فقد صاحب كلام (المفوض) علامات الاستفهام، وكلام (الرجل) نقاط متقطعة تدل على عدم قدرته على التكلم أو الإجابة المباشرة لتوجعه وشعوره بشدة الألم.

(1) الوجه الضائع / 26-27 .

وتتخلل حوارات أخرى تعليقات الراوي أيضا كما في قصة (بائع الساعة العاشرة) التي يدور مضمونها حول فتاة خياطة، أحبت بقالا، اعتاد أن يطل على زقاق شقتها بعربته الصغيرة وقت الضحى، إذ تتجمع النسوة - وهي إحداهن - للشراء منه، وقد كان يبادلها الشعور بنظراته الوادعة ومكانتها المميزة لديه دون غيرها، " يده تنقبض عندهن وتنبسط لها.. النساء غيورات.. إنها تعرف ذلك منذ سألها: أنت معلمة ؟! وهن لا يرتحن إليه، قالت له: كلا..

كان مرتبكا عندما تفحصها بنظرات خجلة وهي تتحدث بثقة وود.. لم تكن ابنة الأربعين جميلة، لكنه كان يراقب أناقتها وحديثها المتزن المثير، وأصر على أن تكون معلمة، وبجسده المهيب ووجهه المضيء كان يلح أن تؤكد ظنه.

قالت له: لست معلمة.

قلن له: ليست معلمة.

سكت وراح ينظم بخجل ورفق بضاعته لئلا يسقط منها شيء، تأملته، استغرقها وجهه المغرق بلهب الشمس..

أجابته باعتزاز يمازجه حياء مغر: إن كنت معلمة فهل تكون أنت بائع خضراوات متجول ؟! من قال انك بائع متجول ؟! ان هذا الوجه يليق بمهندس، طبيب، مدير عام " [1]

فنلاحظ أن ثمة ثلاثة أطراف في هذا المقطع الاستذكاري (البقال، الخياطة، النسوة)، ومما دفع الطرف الثالث إلى التدخل بين الطرفين الآخرين هو إصرار البقال على كون هذه الفتاة (ابنة الأربعين) معلمة وليست ربة منزل، ومن باب الغيرة أيضا، خاصة بعد إدراكهن أنها أحسن مظهرا و أكثر رزانة منهن. وكما هو واضح أن عرض

---

(1) الوجه الضائع / 74 .

الأقوال لم يتم بصيغة مباشرة، بل رافقها أفعال القول وما شابهه كـ (سألها، قالت، قلن، أجابته) هذا بالإضافة إلى الأوصاف والتعليقات التي تخللت العرض، فجعلته تحت تصرف الراوي وهيمنته.

ويتجلى الشيء ذاته في قصة (في زمن مضى)، إذ ضمن الراوي آليته السردية هذا العرض، " كان ذلك قبل أربعين سنة، وقالت خالتي: لن يقدر أن يوصلها، ما زال صغيرا، غضبت أمي وردت عليها: ابني وأنا أعرفه، إنه شيطان يستطيع أن يسافر إلى آخر الدنيا، المسألة بسيطة، ما الذي سيفعله، سيركبان القطار ويصلان، لا موجب للقلق، سينتظرهم في المحطة وينتهي كل شيء، لو لم تكن البنت خائفة لأرسلتها وحدها.. حزنت أختي الكبرى، قالت: ليس لائقا أن نرسلها هكذا.. اشتعلت أمي غضبا وانتهرت أختي بعصبية حادة، لماذا تحشرين رأسك في كل موضوع أيتها العجفاء الكسول، إنني في هذا البيت أقرر كل شيء وسأقطع لسانك إن فهت بكلمة، ستذهب وأنا الذي سأقوم بكل عمل البيت، لابد أن تذهب، لن أضيع كلمة أبيك، انتهى كل شيء، لابد أن تسافر.. " (1)

فعلى الرغم من أن الراوي هنا أثبت أقوال الشخصيات كما هي، لكن طريقة عرضها جاءت مصحوبة بتقديماته لها مشيرا من خلال ذلك إلى حضوره الذاتي الظاهر في (ضمير المتكلم) من الألفاظ (خالتي، أمي، أختي). كما يتضح ان الماضي هو المستوى الزمني لموضوع العرض وهو يتعلق بشخصية الراوي وبـ (وجدية) الفتاة التي تبناها والده وعاشت معهم مذ كانت صغيرة حتى كبرت وبلغت سن الزواج، وقد كلف (المتكلم) الراوي - مع انه كان صبيا - بصحبتها في السفر إلى (بغداد) للالتقاء بالرجل الذي سيكون زوجا لها.. مما يعني أن ثمة نوعا من المزاوجة بين صيغة العرض وصيغة

(1) النهر والذاكرة / 76-77 .

السرد وبالأخص السرد الذاتي، ولهذا فقد ورد المقطع المذكور بصورة الحكي، وليس بصورة العرض، للدلالة على تداخل الصيغتين.

1- صيغة المعروض الذاتي:

وهي شبيهة بصيغة المسرود الذاتي، لكن الفرق بينهما يكمن في مسارهما الزمني، ففي المسرود الذاتي يتحدث المتكلم عن ما يتعلق بماضي شخصيته الذاتية، أما في هذه الصيغة فان المتكلم يتحدث إلى ذاته عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام [(1)]، أي على صعيد المستوى الحاضر للنص، وأوضح مثال على ذلك هو ما افتتح به الراوي (البطل) قصة (انتظار)، " منذ البارحة وفجر هذا اليوم وقد مر الضحى وأنت تنتظر ملهوفا متوترا محترقا بأسى اللوعة والانتظار اللحوح وكأنك تلقاها أول مرة، ذاهلا مضطربا تحلم بعينين عشبيتين ووجه مضيء وادع حنون ترقب الأفق، وهذا الطير يلاعب الهواء وأنثاه بجنون مرح لا يأتلف مع ما أنت فيه من جمود وكآبة، لم تبهرك حركة الطير العابث المغامر ملتمعا ببقع الشمس الساخنة وبرقصاته وقبلاته لأليفته الوديعة وقد حطت على قلبه بعد مجهود الرقص واستكانا هادئين بعد خفق متواصل مغمورين بالسكينة والصمت في ذلك النتوء البارز في البناية العتيقة المقابلة.. " [(2)].

يمكن أن يعد هذا المقطع، مونولوجا ذاتيا مباشرا، كون الراوي (المتكلم) هنا قد وجه كلامه إلى ذاته محاورا إياها بوساطة (ضمير المخاطب) الذي " يتيح للشخصية أن تتعامل مع ذاتها وتستبطن أعماقها، وهي بالتالي تخبرنا بما يجول في داخلها من أفكار ومشاعر " [(3)]. والصورة الباطنية هنا تجلت بما يدور في دواخل الراوي من توتر ولهفة

---

(1) ينظر تحليل الخطاب الروائي / 197 .

(2) طائر الجنون / 69 .

(3) الفن الروائي عند غادة السمان، عبد العزيز شبيل / 169 .

وشوق للقاء الحبيبة، وتمني رؤية ملامح وجهها الوداع الحنون، كاشفا بذلك عن عمق مشاعره وأحاسيسه العميقة تجاهها، لينتقل بنا بعد ذلك إلى الظاهر، إذ نجده يصف منظرا لطائر يغازل أنثاه بحركات جميلة أفصحت عن حبه وإعجابه بها، وكأن الراوي أوحى لنا بوصفه هذا المنظر، انه والطائر سيان في صدق العاطفة، لكن الفرق هو أن الطائر استطاع أن يجد لغة للتعبير عنها، بينما هو عاجز عن ذلك، وعجزه هذا آل به إلى الشعور بجنون الانتظار ولهيب الشوق إليها. كما نرى أيضا أن الأسطر الأولى من المقطع المذكور جاءت بصيغة دالة على الاستمرارية في الزمن والتواصل بين الماضي القريب من حاضر القصة (البارحة) والأقرب جدا (فجر هذا اليوم + الضحى)، والحاضر الآني (وقت الظهر) وما أعان على ذلك هو كثرة استخدام حرفي الواو وتاء المضارعة. ثم إن عبارة (وكأنك تلقاها أول مرة) فيها إشارة واضحة إلى وجود لقاءات سابقة بينهما، وإلى أن الكلام منجز في الوقت الحاضر، وهو ما يتبين يقينا في هذا المقطع الذي تنتهي به القصة والذي يتحدث فيه الراوي بـ (صيغة المتكلم)، " تهت وطال به التيه وأنا أحاول أن أصطاد وقائع الكثير والكثير من الانتظارات المفجع منها والبارق الطريف كفكاهة أو نكتة مسلية وما وعيت أن الساعة تجاوزت الظهر وان الطائر الأبيض يعاود أغنيته ومرحه مراقصا أنثاه في جولة جديدة محلقا بدورانه وتقلبه الجميل مشعا بضوء الشمس اللاهبة.. " [1].

ان تذكره لما جرى في الانتظارات الماضية، يدل على تعدد مرات التقائهما معا، وبعودة القص إلى مساره الأصلي يعلن الراوي عن الوقت الحقيقي للكلام الذي ذكره في المقطع الأول المتضمن وصف منظر الطائر، فالزمن إذن محدد في (وقت الظهر)، لكن عملية التذكر زحفت به إلى (ما بعد الظهر).

---

(1) طائر الجنون / 74 .

ويمكن أن نلحظ عرضا ذاتيا لأكثر من مقطع في قصة (فرح العمر)، " ليلة عيد وأنت متعب موجع حزين أيها القلب، لست وحيدا، ومعك الأصدقاء، يبتسمون لك، يمازحونك، عندما تتحسس ألفة المكان يؤلمك أن تجد الرتابة والجمود ملمحا كئيبا يلون الوجوه المتجهمة التي تتوزع مقاعد قاعة النادي، حلقات لا تجد في حركتها وأحاديثها ما يوحي بأن ثمة عيدا كبيرا سيلف كل البشر بعد ساعات قليلة بأمنيات لزمن الجديد " [1].

استهل الراوي قصته بهذا المقطع الذي وشحه بأجواء الحزن والكآبة والذي جاء على صورة مناقضة للعنوان (فرح العمر)، وكما هو واضح أن محاورته لذاته قد اختصت بذكر كلمة (القلب) بوصفه البؤرة الكبيرة التي تنبع منها المشاعر والأحاسيس المرهفة مكررا ذلك أيضا في مقطع آخر من القصة ذاتها، " الموسيقى العذبة تهمس بفرح أغرقنا بمتعة حالمة وأنت يا قلب تحزن، تفرح، تضج بالتوتر " [2]. ويتبين أن الراوي (البطل) رغم فرحه الغامر بحب المرأة التي لم يعط لها اسما عدا نعت (الحلوة) على الرغم من انها أذهبت عنه هموم الحياة وقسوتها، لكن سبب الحزن في قلبه هو افتراق بعضهما عن بعض وانتهاء الأيام الجميلة بينهما.

وفيما يبدو أن لزمن القصة (ليلة العيد) ومكانها (النادي) دلالتين اولاهما: أن مرور سنة وإطلالة أخرى جديدة سوف لن يقلل من جذوة حبه لها ولن يثني من عزيمته وإصراره على الانتظار مهما طال به الزمن، اما الثانية: فهي أن كثرة الموجودين في النادي ومجيئهم للاحتفال بفرح هذه الليلة يقع على طرف مناقض لما يدور في خلجات نفسه الحزينة نظرا لعدم وجودها معه،وهذا الوجد هو ما جعله يشعر بالوحدة ويصف مكان الفرح وأجواءه وصفا جامدا كئيبا.

---

(1) النهر والذاكرة / 32 .

(2) النهر والذاكرة / 35 .

ثالثا: النقل

وفي هذه الصيغة يقوم المتكلم بذكر كلام متكلم آخر سواه بإحدى طـريقتين. أمـا بطريقـة مباشرة أو بطريقة غير مباشرة [1]. ومن المؤكد أن الأولى تدخل ضمن صيغة العرض والثانية ضـمن صيغة السرد، وغالبا ما نرى في قصص (أنور عبد العزيز) أن الراوي هـو مـن يقـوم بعمليـة النقـل، انطلاقا من كونه أحد المشاركين في أحداث القصة التي يرويها اما " كشاهد أو كمساهم في الفعل " [2] وفي صيغة النقل نجدنا أمام نمطين:

1- صيغة المنقول المباشر: وفيها يعرض الكلام بأمانة كاملة، إذ يتم إبقاؤه كما هو على صيغته الحقيقية دون أي تغيير أو إضافة، وقد يكون موجها نحو متلق مباشر(مخاطب) أو غير مباشر [3]، بمعنى انه ربما يتم تعيين المروي له كأن تكون شخصية أو جهة محددة، أو أن الكلام المنقول يكون مرسلا نحو متلق غير معين.

ففي قصة (ليلة الجمر) نجد كلاما منقولا يتجلى في هذا المقطع، " ويظل السر مخبوءا خفيا.. يقول الشيخ في سره: هذه النار أستطيع أن أقهرها، أقمعها، امحقها، امحوها، أحيلها فحما وسخاما ورمادا، لكن جذوة النار في القلب هي

(1) ينظر: الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر وغير المباشر، آن بانفيلد، ت: بشير القمري، آفاق المغرب، ع8-9، س 1988 / 96 .

(2) ضمير المتكلم في الرواية العراقية: قيس كاظم الجنابي، الموقف الثقافي، ع 30، س 2000 / 79 .

(3) ينظر: تحليل الخطاب الروائي / 198 .

العصية، سر الأسرار، المغلق الصامت، وهنيئا لمن اشرق في قلبه الكشف.. " [1].

ان المروي له هنا غير محدد، وان كلام الشيخ – من خلال الإبقاء على ضمير الأنا – قد تم عرضه بحذافيره، والناقل هنا هو الراوي، إذ انه كان أحد المتفرجين على ما قام به هذا الشيخ مع أحد الشباب عندما أخمدا بلسانهما جمرة كبيرة لاهثة بوهج النار الصاخب المتقد حتى تركاها فحمة سوداء يلفها الرماد، ويفهم من كلام الشيخ، أن تشوقه لرؤية الأولياء والصالحين هو المترجى من هذا العمل، ظنا منه أن ذلك يساعد على كشف أسرار الحجب الربانية أمامه.

وفي قصة (عواء) التي يدور مضمونها حول شخصية ذات شكل وتصرف غير مستساغين في المجتمع البشري، نلحظ أن الناقل (الراوي) ينقل لنا أكثر من قول يتعلق بهذه الشخصية، من ذلك، " يقول بائع السجائر جاره القديم.. غفلنا عنه فنزل مندفعا للشارع مرتطما بالسيارات العابرة، برغم أن سائقي السيارات كانوا يعرفون المنطقة، ويعرفون حالته، ينبههم اليه جسمه الضخم وذلك الصوت البشع الحاد لعوائه الذئبي، فإنه لم يسلم من شروخ وجروح وثقوب شوهت رأسه ووجهه وصدره..

كنا نحبه برغم كل ما فعله، ولم ننس جيرته ومودته، فقد كان مستورا أنيسا مؤنسا ساكنا كنسمة، وكان مقتنعا ومطمئنا - واقتنعنا معه – أن ما يقوم به هو

(1) ليلة الجمر: أنور عبد العزيز، الموقف الأدبي، ع375، س2002 / 131-132 .

عمل وانه يعمل وليس بمتسول، لكن ضرره وأذاه - لنفسه ولغيره - وصخبه وهياجه ما عاد محتملا.. " [1]

من الملاحظ ان نقل الكلام قد تم عرضه بشكل حرفي دون أي تغيير، بدليل أن ضمير المتكلم بقي كما هو، وان القارئ لهذا المقطع يستطيع أن يكون في ذهنه صورة واضحة عن وضعية بطل القصة الذي بدا لناظريه انه متسول، وليس هو بذلك، فعلى الرغم من خفة عقله وفقدانه لبصره وافتراشه لأرصفة الشوارع إلا انه لم يكن يستجدي الخير من الناس، وإنما كان يرتزق من آلة وزن يضعها أمامه متحسسا الأرجل التي تعتليها..

2- المنقول غير المباشر: وهذا النوع يشبه النوع الأول بيد أن " الناقل هنا لا يحتفظ بالكلام الأصل، ولكن يقدمه بشكل الخطاب المسرود " [2]، أي بصيغته الخاصة لا بصيغة المتكلم المنقول عنه، وبذلك يكون الكلام في هذا النوع مندرجا ضمن الصيغة السردية، ومن أمثلته ما جاء في قصة (أغنية اللقالق المهاجرة) التي يرويها لنا بطل القصة بنفسه، " ولكنني البارحة حزنت عندما مات مولود، لم يألف مولود جو هذا المبنى رغم مرحه، اخذ الهزال يطويه يوما بعد يوم، لم يكن مريضا، كان منكسرا متألما يعيد علينا وبتكرار ممل قصة ولده الوحيد الذي افتداه بروحه وكدحه، وعندما شب الولد وكبر وصار عدوا له مؤذيا عاقا وسليطا في كلماته الجارحة كسكين، وبرغم ذلك كان يحلم بزيارة

(1) جدار الغزلان / 96 .
(2) تحليل الخطاب الروائي / 198 .

منه وما تحقق له ذلك الحلم، ولم تنفع نصائحنا بإهمال الولد المشؤوم وقبر ذكراه " [1].

نلاحظ ان الراوي (البطل) رجع بالخط الزمني إلى الوراء قليلا (البارحة) ليذكر خبر وفاة (مولود)، ومن ثم لينقل ما قاله (مولود) عن ولده العاق، وعن الحلم بزيارة منه تخفف عنه الحزن والألم، لكنه ترك والده يموت في مركز رعاية المسنين دون أن يسأل عنه أو حتى يحضر جنازته وهي تواري مثواها الأخير، وكما هو واضح ان الناقل (الراوي) هنا لم ينقل الكلام بصوت (مولود)، بل بصوته هو، مستعينا على ذلك بوسيلتين هما: ضمير الغائب في هاء (ولده، روحه، كدحه) والفعل الماضي الناقص (كان) الذي يفيد ان كلام (مولود) واقع في زمن سابق على زمن نقله.

وقد يلجأ الراوي إلى استخدام صيغة النقل في المقاطع الحوارية التي يفترض أن يدع فيها الشخصية تدلي كلامها بصوتها هي، وذلك ما نجده في قصة (لعب منفرد) التي تتمحور أحداثها حول رجل معتوه اعتاد أن يلعب بقطع الدومينو مع خصمه الوهمي في مقهى قديم يمتلكه شخص تغلب عليه العصبية والمزاج الحاد مع الزبائن، " الرجل يريد تحقيق مطلبه، ولا يزيد على تجديد ندائه إلا بكلمات هامسة يجن لها صاحب المقهى.. انه يريدها بعلبتها المتربة، عندما كان يفردها أمامه، كان فرحا بها يفرك قطعها الوسخة بكم سترته يرصفها بخط طويل، ثم يبدأ بسحب سبع منها بين أصابعه، واضعا سبعا أمامه، كان يخاطبه لأخذ قطعه وليبدأ اللعب، كان فرحا وهو يبدأ اللعبة محاورا خصمه الوهمي ألا يغش وان ينتبه للعب، وان يترك الشياطين التي تشغله.. " [2].

(1) جدار الغزلان / 19 .
(2) طائر الماء / 17 .

فالناقل هنا هو الراوي، إذ يتبين انه كان أحد الجالسين في المقهى وقد وقع المشهد أمام عينيه، لكنه لم ينقل لنا كلام (المعتوه) بشكل مباشر عندما أراد من صاحب المقهى تحقيق مطلبه، ولا عندما أخذ يحاور لاعبه الوهمي، فانعدام (ضمير المخاطب) في المحاورة واستبداله بـ (ضمير الغائب)، والاستعانة باللام في الألفاظ (لأخذ، وليبدأ) و(أن) التي تعد حلقة وصل بين كلام الراوي السردي (انه يريدها..) وكلام المعتوه مع لاعبه، هو خير دليل على ان النقل قد تم بأسلوب غير مباشر، فضلا عن كثرة استخدام الفعل (كان) الذي تمت الإشارة إليه فيما سبق.

وأحيانا يدور الكلام المنقول حول شخصية الراوي نفسها، ففي قصة (جروح قديمة) مثلا، يروي لنا (البطل) حكاية الجروح التي تعرض لها رأسه عندما كان تلميذا صغيرا في المدرسة الابتدائية، وسببها ان أحد التلاميذ وهو (عمران) قد قام بقذف حجارات عديدة على رطب نخلة المدرسة، ليأكل منه، لكن الحجارات عادت من الأعلى لتسقط على رأس الراوي (بطل القصة) محدثة بذلك جروحا عميقة فيه، " وقال المدير انه ربما آثار عمران منظر هذا التلميذ المترف بملابسه البيض النظيفة وحذائه الأنيق وكان أغلب التلاميذ حفاة يرتدون ملابس رثة بالية كامدة الألوان " [1].

نلاحظ ان الشخصية الراوية لم تنقل كلام المدير بشكل حرفي، إذ من المعلوم ان الفعل (قال) إذا تبعته نقطتان رأسيتان فانه ينبئ عن ان كلام الشخصية قد ذكر نصا كما نطقت به، وهو ما لا نجده في هذا المقطع، ثم ان كلمة (انه) لها دور مماثل (لأن) في المثال السابق، إذ عملت على وصل كلام المدير المنقول بالكلام السردي للراوي (وكان أغلب ...).

وقد تتضمن صيغة النقل النمطين (المباشر وغير المباشر) كما في قصة (امرأة الحجرة العلوية)، وهي قصة يتمحور مضمونها حول شخصية (نانة) العابدة الزاهدة

(1) جدار الغزلان / 8 .

التي كانت تعيش في غرفة علية من بيت كبير تسكنه عوائل عدة، ولـ (نانة) واسمها - أمينة - سر خفي مع زوجها (عمر أفندي)، والجميع يجهل أسباب فراقهما مع إنها كانت تكن له في قلبها محبة كبيرة تدل عليها ابتسامتها الصامتة كلما ذكر اسمه أمامها، " ولكن فتوح قالت مرة - ولا نعرف هل اخترعت هي هذا الخبر أو انها سمعته من نانة - ذكرت فتوح ان عمر أفندي بعد ان صبر طويلا يائسا على هذه الحال واجهها بقراره النهائي: اسمعي يا أمينة ان ظللت ساهرة كل ليالي العمر وأنت تندبين وتبكين سيحرق السهر جسدك وعقلك وتطفئ الدموع عينيك، ستصابين بالعمى يا أمينة، ولن ينفعك الندم، تقول فتوح أنها حزنت لكلامه، لكنها لم تجبه بشيء وازدادت عزلة ونفورا منه، وعندما بلغ يأسه منتهاه اختفى وضاع من حياتها حتى أنها ما عادت تذكره.. " [1].

من الواضح في هذا المقطع انه ينطوي على صيغتي المنقول المباشر والمنقول غير المباشر، فنرى ان (فتوح) قامت بنقل كلام (عمر أفندي) وهو يخاطب زوجته (نانة) بشكل مباشر يتجلى في (اسمعي يا أمينة.... ولن ينفعك الندم)، ويبدو ان (فتوح) عندما نقلت هذا الكلام حرفيا إنما أرادت أن تبين لأهل الدار الكبيرة أنها على الرغم مما تحظى به من مكانة خاصة عند (نانة) وعلى الرغم من انها تعد ملاذ الأنس والتسلية بالنسبة لها، إلا ان ذلك لم يمكنها من معرفة أسباب انفصال (عمر أفندي) عن (نانة) سوى هذا الكلام الذي سمعته وقامت بنقله كما هو، ليكون أحد المبررات وربما المبرر الرئيس لانفصال العلاقة بينهما، وكما نلحظ ان الصيغة المباشرة لكلام (عمر أفندي) المنقول جاءت مؤطرة بصيغة غير مباشرة لكلام (فتوح) الذي نقله الراوي عنها نقلا مفصحا عن شكه بمدى مصداقيتها، وذلك في قوله: (ولكن فتوح قالت مرة - ولا نعرف هل اخترعت هي هذا الخبر أو انها سمعته من نانة -) والقارئ لهذه القصة يرى

(1) جدار الغزلان / 44 .

ان الراوي يناقض قوله هذا عن (فتوح) عندما يصفها بأنها امرأة طيبة وادعة تستحق محبة الشيخة(نانة) وتقديرها لها لما تمتلكه من خصال أخرى حميدة لا تبدو منسجمة مع شك الراوي بمصداقيتها، ومن ناحية أخرى فإن المقطع الذي تلا الكلام المنقول لـ (عمر أفندي) يدل على ان (فتوح) قد شهدت الموقف ولم تخترعه أو تسمعه من (نانة)، لأن (نانة) - حسب ما أعلمنا به الراوي - لم تفش سر انفصالها عن زوجها حتى لـ (فتوح) التي تعد أقرب الناس إليها.

المبحث الثاني

الرؤية

ثمة اختلاف في تحديد مصطلح معين لهذا المظهر التقني، فقد أطلقت عليه عدة مصطلحات أكثرها شيوعا (وجهة النظر) [(1)]، (التبئير)[(2)]، (الرؤية)[(3)]،(الموقع) [(4)]، وكلها تدور حول المحور نفسه وهو علاقة الراوي بمرويه، ووفقا للنظرة القائلة بأن الفنان هو " ذلك الإنسان الذي يرى " [(5)]، كان مصطلح (الرؤية) أشد مقاربة للتقنية التي يجسد لنا فيها موقف كيانه الشخصي- إزاء النص الذي يحكيه، على أساس انه - أي الراوي - يمثل الوجه الآخر للفنان (الأديب).. فضلا عن ذلك، ان مضمون هذا المصطلح ينطوي على بعدين أساسين هما:

1- **البعد البصري: وهو الذي يرى فيه الراوي أحداث قصته رؤية عينية نلتمس من خلالها حضوره ضمن إطار المواقف الواقعة أمام مرآه.**
2- **البعد الادراكي أو الذهني: وهو الذي يتشكل في وعي الراوي تجاه الأشياء، فتنبثق على ضوئه رؤيته الذاتية لها انطلاقا من فكرة معينة أو قيمة دلالية يريد إبرازها للقارئ.**

وعندما أطلق رائد تأسيس هذا المبحث (هنري جيمس) على " طريقة تكشف حقائق القصة، القائمة على إنارة الموقف والشخصيات القصصية عن طريق عقل

---

(1) نظريات السرد الحديثة / 175 ؛ عالم الرواية / 71 ؛ شعرية التأليف: 11 .
(2) خطاب الحكاية / 201 .
(3) مدخل الى التحليل البنيوي الشكلي للسرد / 60 ؛ الفن الروائي عند غادة السمان / 161 .
(4) الراوي الموقع والشكل / 21 .
(5) فضاء المتخيل ورؤيا النقد (قراءات في شعر عبد الله رضوان ونقده): زياد أبو لبن / 287 .

إحدى الشخصيات أو عقول عدة شخصيات باسم (وجهة النظر) " [1] فان هذه التسمية تكاد تلقي بثقلها على الجانب الفكري أو الهوية الإيديولوجية التي تحملها الشخصية الراوية، والتي تعبر عن إدراكها الخاص بوقائع عالمها الروائي.

أما بالنسبة لمصطلح (التبئير) فانه يدل على المركز أو الزاوية التي ينبعث منها شعاع نظر الرائي صوب المرئي، وقد ذكر (حميد لحمداني) رأيه في ذلك قائلا: " ان التبئير هو تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدد، وهذا المصدر اما أن يكون شخصية من شخصيات الرواية أو راويا مفترضا لا علاقة له بالأحداث " [2]. وكذا مصطلح (الموقع) فهو أيضا يشي بزاوية الرؤية التي تركز على موقف الراوي الواقع ضمن إطار البنية القصصية [3]. وعلى هذا يمكن القول ان الزاوية ما هي إلا وسيلة بحتة تتأتى عن طريقها الغاية المعنية بـ (الرؤية)، ولما كانت الغاية مقدمة على الوسيلة في الأهمية، بدا المصطلح الذي وقع عليه اختيارنا أكثر ملائمة من المصطلحات الأخرى.

لقد تعددت التصنيفات التي قدمها النقاد والباحثون بشأن هذه التقنية، وتجسدت بذورها بما أشار إليه (لوبوك) - على نهج (جيمس) - من أن ثمة تقديمين للأحداث: تقديم شهدي وتقديم بانورامي، وقد حاول (لينتفلت) توضيح ذلك من خلال تحديده أربعة أشكال سردية هي:

1-التجاوز البانورامي الذي يكون فيه الراوي مهيمنا على جميع الأحداث وعالما بكل شيء.

2-الذهن المعروض: وفيه يتركز التقديم على شخصية محورية.

(1) القصة السيكولوجية (دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة): ليون ايدل، ت: محمود السمرة / 78.
(2) بنية النص السردي / 46 .
(3) ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق / 33 .

3-الدراما الخالصة: وتمثل الشكل الذي يبدو فيه الراوي غائبا عن الأحداث وهي تجري امام المتلقي بشكل مباشر.

4-الراوي الممسرح: وهو الشخصية المحورية التي يتم التقديم من خلالها [1].

ويأتي (نورمان فريدمان) ليقدم تصنيفا آخرا أكثر تنظيما، ذهب فيه إلى أن ثمة نوعين من الراوي العليم، الأول: هو ذلك الراوي الذي لا يتدخل ضمنا في صلب النص، والثاني على عكس الاول فهو يتدخل في مجريات الأحداث. وبالشكل ذاته ثمة نوعين من الراوي المستخدم لضمير الأنا، أولهما: الأنا / شاهدا، وثانيهما: الأنا / بطلا. وعندما يكون للقصة أكثر من راوي، فعندئذ ستكون الرؤية فيها متنوعة لانها تنبثق عن عدة شخصيات، اما إذا كانت القصة ذات راو واحد فان الرؤية فيها ستكون منفردة أو أحادية. وأخيرا ثمة نمطان للعرض، الاول: هو النمط الدرامي الذي تقدم فيه أفعال الشخصيات وأقوالها فقط، والثاني: هو نمط (الكاميرا) الذي تنقل كل ما تراه دون اختيار أو تمييز [2].

وما يمكن ملاحظته في هذا التصنيف انه جاء مفصلا وشاملا في نفس الوقت، كونه تضمن أشكالا عديدة اتضحت فيها أنماط الراوي تعويلا على الكيفية التي يروم اتخاذها إزاء نصه القصصي، مما يدل دلالة بينة على انه يمتلك زمام التحكم بتحديد شكل رؤيته الفنية.

ولـ (واين بوث) أيضا فضل اهتمام بهذه التقنية، فقد أوصلته دراسته المكثفة عنها إلى تحديد ثلاثة أنواع رئيسة من الرواة هي:

(1) ينظر: تحليل الخطاب الروائي / 286 .

(2) ينظر: مستويات السرد بين التبئير الخارجي والتبئير الداخلي، د . مهند يونس، الأقلام ع 5-6، س 1997 / 62 .

1- الراوي الضمني (ذات المؤلف الثانية).

2- الراوي غير الممسرح.

3- الراوي الممسرح.[1]

ويقترح (جان بويون) تصنيفا للرؤى، يحدد فيه ثلاثة أنماط يمكن عدها معيارا لقياس العلاقة بين الراوي والشخصيات، وهذه الانماط هي:

1- الرؤية من الخلف: وفيها تكون معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصية.

2- الرؤية مع: وفيها يعرف الراوي نفس الأشياء التي تعرفها الشخصية.

3- الرؤية من الخارج: وفيها تكون معرفة الراوي اقل من معرفة الشخصية [2].

وعلى غرار هذا المقترح يبني (جينيت) تقسيمه للرؤى، مع وجود اختلاف في المصطلحات، فقد سماها - على الترتيب نفسه - كما يلي:

1- السرد غير المبأر أو التبئير في درجة الصفر.

2- السرد ذو التبئير الداخلي.

3- السرد ذو التبئير الخارجي [3].

وبذلك تكون الرؤية الخلفية - حسب رأي جينيت - بموازاة التبئير في درجة الصفر، لأن الراوي كلي المعرفة بماضي الشخصية أو الشخصيات وحاضرها ومستقبلها وما يدور في خلدها، وجميع الأحداث تكون خاضعة لسلطته وهيمنته. اما الرؤية مع، فهي تقابل السرد ذا التبئير الداخلي، لأن وضع الراوي فيها يقع ضمن إطار القصة،

---

(1) ينظر: تحليل الخطاب الروائي / 291-292 .

(2) ينظر: السرد في روايات محمد زفزاف، محمد عز الدين التازي / 23 .

(3) ينظر: خطاب الحكاية / 201-202 .

وعلمه بالأحداث يكون على قدر علم الشخصية. وأخيرا الرؤية الخارجية التي أطلق عليها مصطلح التبئير الخارجي لعجز الراوي عن معرفة دواخل الشخصية.

أما (تودوروف) فهو ينحاز إلى تقسيم (بويون) أيضا لكنه اختزل الرؤى الثلاث في شكلين أساسيين يتمثلان " بالرؤية من الداخل والرؤية من الخارج، ففي الحالة الاولى لا تخفي الشخصية شيئا عن الراوي، وفي الحالة الثانية فإن هذا الأخير يستطيع ان يصف لنا أفعال الشخصية ولكنه يجهل أفكارها ولا يحاول أن يتنبأ بها " [1]

وبالتمييز بين السرد الموضوعي والسرد الذاتي يشير (توماشفسكي) إلى نوعين فقط من أنواع الرواة هما: الراوي العليم الذي يتسم سرده بالموضوعية،والراوي الذي يقدم الأحداث من خلال رؤيته الشخصية لها، أي التي تكون مصحوبة بتأويلات معينة يبثها عبر نظام سرده القصصي، ليغدو بذلك سردا ذاتيا [2].

وسيرا على خطى ثلة من الباحثين الذين تناولوا دراسة الرؤية، سيتم اعتماد تقسيم (بويون) الثلاثي في هذا المبحث، كونه يشتمل على مزيتين أساسيتين، أولاهما: انه يمثل منطلق أغلب التصنيفات اللاحقة له، بل أنها كررت نفس التقسيم بتحويرات بسيطة، وثانيهما: انه أوضح علاقة الراوي بشخصيات القصة من جهة وغيابه أو حضوره في ثنايا النص الذي يرويه من جهة أخرى، وأنواعه المرافقة لأنواع الرؤى من جهة ثالثة.. وبذلك يكون هذا التقسيم قد قرن الرؤية بالراوي في وحدات متكاملة جامعة بين الاثنين.

---

(1) الانشائية الهيكلية: تزفتان تودوروف، ت: مصطفى التواتي، الثقافة الاجنبية ع3، س 1982 / 13 .

(2) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق / 1: 175-176 ؛ آليات القص الرومانسي في عودة الروح: سعاد عبد الوهاب، المجلة العربية للعلوم الانسانية، ع 73، س 2001 / 162 .

اولا: أنماط الرؤى

بعد أن تبين جليا مدى الارتباط الوثيق بين الرؤية والراوي الذي يعد أهم مكون من مكونات العملية السردية، فلا غرو إذن أن يكون كل هذا الاهتمام مناط لهما، ذلك أن " الحديث عن الراوي لا يكون مكتملا ما لم يشفع بالحديث عن رؤية الراوي " [1]، إذ لكل منهما تأثير في الدلالة على الآخر، وسنقوم بتوضيح أنواع الرؤى المقرونة بأنواع الراوي من خلال الأشكال الثلاثة الآتية:

1. الرؤية من الخلف أو (الرؤية الخلفية):

ويستطيع الراوي في هذا النمط بحكم مركزه السلطوي الذي تفتقده كل شخصيات القصة ان " ينتقل في الزمان والمكان دون معاناة ويرفع أسقف المنازل فيرى ما بداخلها وما في خارجها ويشق قلوب الشخصيات ويغوص فيها ويتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات " [2]، وكأن جميع الحجب مكشوفة أمام نافذته المركزية ليطل من خلالها على جميع الأحداث صغيرها وكبيرها، وليحيط علما برغبات شخصياته الدفينة و أقدارها المحتومة، فيكون بذلك راويا كلي العلم ذا رؤية مهيمنة تسبر أغوار المكنون وتدرك المجهول.

ونعاين مثل هذا الشكل في قصة (دعوة عشاء لفان كوخ)، إذ نجد الراوي عليما بجميع أحوال شخصياته، ومنها شخصية (جوجان) صديق (فان كوخ): " ماذا يستطيع جوجان أن يفعل لك، كان هو أيضا متهالكا منهارا يائسا، هجر زوجته واولاده تائها في كل صقع بعيد، ثم هجر دينا الصخب لائذا بجرز تاهيتي معزولا

---

(1) السردية في النقد الروائي العراقي (1985-1996) / 50 .

(2) المنظور الروائي بين النظرية والتطبيق: د . ابراهيم جنداري، الموقف الثقافي ع 44، س 2003 / 84 .

منطويا على هم دفين معايشا - وبدهشة - براءة البحر والغابة وأزهار الجزر والنساء المفعمات بطينة الخلق الأولى، ينظر جوجان وهو يراك تنهار نحو هوة مخيفة من الحزن والفزع والتيه وموت الأمل ونوبات جنون عاصف، وأنت تغرقه بشتائمك وضجيجك وروح عدوانية شرسة تكاد تحطمكما معا، ماذا يستطيع جوجان أن ينقذ " (1).

ان الراوي هنا على دراية تامة بأحوال (جوجان) الباطنية والظاهرية، فهو خبير بشعوره الداخلي المتمثل باليأس والإحباط جراء عدم إقبال الناس على شراء لوحات صديقه الرسام (فان) وبسبب فقدان الامل عند هذا الأخير، اخذ يصب جام غضبه في (جوجان) حتى أصبحت نهاية صداقتهما على شفا حفرة، ثم نلاحظ ان الراوي ينتقل بنا مباشرة إلى جزر تاهيتي مع (جوجان) بعد أن أطلعنا على سبب رحيله إليها، فأينما يذهب، يكون معه (في عزلته، عند البحر، في الغابة، عند أزهار الجزر، مع النساء)، وهكذا في كل حالة وفي كل مكان، ولم يكتف بذلك بل أن رؤيته لما يدور في أعماق (جوجان) من هم دفين، جعلته يطلق صفة البراءة على البحر والغابة على الرغم من انها صفة منافية لطبيعة هذين المكونين، وهو يعي ذلك جيدا بدليل انه أسبغ مظهر الدهشة على هيئة (جوجان) قبل ان يورد هذه الصفة، وكأنه أراد تبيان مدى تعاطفه مع هموم هؤلاء الفنانين الذين عانوا مرارة الدهر وقسوة الأنام عليهم وهم لا يجدون من يقدر جهدهم الفني وأعمالهم الكبيرة، ولذلك جعل جوجان) يتحسس صفة البراءة عند البحر والغابة لافتقداه إليها عند البيئة التي يعيش في وسطها، علما ان الراوي قد وجه هذا الكلام كله بـ (صيغة المخاطب) إلى (فان كوخ) ليخفف من وطأة حزنه وعذاباته المرتسمة في المقطع التالي لما سلف ذكره، " وثيو هذا الأخ البائس المبتلى، أيستطيع أن يوقف نزيف هذا الجوع الهمجي، نهارات وليال يتحرك جوع مفترس، وهذا الطنين

(1) جدار الغزلان / 28 .

صار لعنة أبدية حطمت عقلك وروحك، كنت كسيرا مفلسا جائعا مهووسا بالخمرة والدخان، ما عاد ثيو قادرا على إقناع أحد ببيع لوحة تخرس بها - ولو لساعات - سعار هذا الجوع المفجع، والسيجارة صارت حلما وأنت تحدق في فراغ ليلك الطويل جائعا كأبله تنتظر الموت الرحيم، ماذا أقول لك أيها الأحمق المؤمن بالجمال وبراءة الانسان ونبله " [(1)]. وهكذا ينفذ الراوي إلى دواخل البطل المخاطب مدركا أحاسيسه المؤلمة، ومخبرا إياه عن الجهد الذي بذله أخوه (ثيو) من اجل أن يحقق له مبتغاه لكن دون جدوى، ولان أبواب السعادة بدت مغلقة امام (فان كوخ) فان الراوي لم يجعل له بدا إلا انتظار الموت الرحيم، وهل يمكن ان يكون الموت رحيما ؟ ربما كان كذلك، فمعاناة الانسان المستديمة قد تخفت جذوة أمله في الحياة، فيصبح الموت - بالنسبة له - ارحم مما هو فيه، ولكن هل يكون الإنسان أحمقا إذا كان مؤمنا بالجمال والبراءة ؟ !.. ذلك ما حاول أن يفرضه الراوي برؤيته الشخصية على عالم قصته المعنونة بـ (دعوة عشاء لفان كوخ) التي ضمنها أصنافا كثيرة من الطعام والشراب إشباعا للرمق المتغلغل في أحشاء هذا الفنان، وتلبية لرغباته البسيطة التي لم تتحقق.

وبذلك يكون الراوي منحازا إلى جانب إبطال القصة (فان كوخ، جوجان، ثيو) ومتعاطفا مع موقف كل منهم. وتلك هي إحدى سمات الراوي العليم وفق ما تراه يمنى العيد، بيد ان انحيازه قد يكون مكشوفا أحيانا، وخفيا أحيانا أخرى [(2)]. وهو هنا مكشوف بشكل واضح، ففي المقطع الاول برر لـ (فان) رحيل صديقه (جوجان) وابتعاده عنه، لعجزه عن تحمل ما يراه امام عينيه من انهيار وحزن مستبد اولا، ولما كان يلقاه من شتائم وضجيج لا يطاق ثانيا. اما في المقطع الآخر فقد دافع الراوي عن (ثيو)

---

(1) جدار الغزلان / 28 .

(2) ينظر: الراوي الموقع والشكل / 83 .

مبينا أن قدرته على المساعدة محدودة بما استطاع فعله، ثم نراه يستشعر - في الوقت ذاته - بمشاعر (فان) وآلامه البدنية والنفسية، بحيث جاء تصويره لها على شكل صراع عنيف عاشه (فان) معها زمنا طويلا.

وتتمظهر الرؤية من الخلف أيضا في قصة (الشاعر)، إذ نجد الراوي يلج إلى قرار نفس البطل ليطلعنا على ما يدور في داخلها، " بعد أن حاكم كل بيت ومقطع هدأت نفسه، رأى قصيدته الأحلى، لكنها لم تكن مع القصائد، القى المجلة بضجر، اجتاحه حزن حاول أن يطفئه بسجائر متلاحقة يشعل بعضها بعضا،وراح يحلم.

رأى اسمه مطبوعا في الفهرست، وتخيل نوع الخط الذي طبع عنوان القصيدة واسمه بجانبه، واقترح أنواعا من الخطوط تناسب حروف اسمه،ولكنها كانت غائبة، صحيح انه يغامر لاول مرة، لكنها كانت قصيدة رائعة توقع ان يفرح بها محرر المجلة، مد يده، تناول المجلة من جديد، قلبها، انتبه إلى ان كل قصائدها شعر جديد، واكتشف السبب، فرح باكتشافه، اطمأن قلقه، أحس بالراحة والزهو، كانت قصيدته حلوة الرنين، وتذكر قول مدير المدرسة، وكاتبه: انهم لا ينشرون مثل هذا الشعر العتيق " (1).

فالراوي هنا استبطن ذات البطل (الشاعر) وكشف عن حلمه المتمثل بنشر قصيدته واسمه في إحدى صفحات المجلة، كما يتبين أن الراوي قد أدلى حكمه بالجودة على تلك القصيدة رغم التظاهر الملحوظ بأن ذلك هو رأي الشاعر في إبداعه وليس رأيه هو، لكن نهاية القصة تفصح عن مثل هذا الامر بوضوح حين يصف قصائد الشاعر الجديدة وصفا مناقضا لحكمه على القصيدة الاولى خاتما النص بعد ذلك بإظهار السبب الحقيقي الذي حال دون تحقيق الحلم، والذي لم يكن الشاعر يعلمه أيضا، " نسي شعره القديم، صارت أسطره الجديدة تهذي بكلمات مضطربة التوزيع تكثر بينها

---

(1) النهر والذاكرة / 46 – 47 .

الأسطر البيض، صار مولعا بالنقاط، أخذت حتى الكلمات تقل في قصائده المتهالكة، يكتب لفظة يكررها مرات ثم تنهمر النقاط لتقل سطرا سطرا، تتلاشى، تذوب، صارت كلماته القليلة ألغازا، صار مولعا أكثر بعلامات التعجب والحيرة يبعثرها في نهاية الكلمات اليتيمة بشكل حدس عابث، تسللت العلامات حتى بين اسطره البيض الفارغة، لم يكن يائسا،وكان بواب العمارة التي يحمل أحد طوابقها لوحة باهتة لعنوان مجلة برما بهذه الرسائل التي تنهال عليه من مجنون يعرف، ولا يعرف ان المجلة توقفت عن الصدور منذ سنين.. " [1].

وبالتقابل بين المقطعين المذكورين يتبين أن الشاعر كان مخطئا في إدراكه سبب عدم وجود قصيدته بين القصائد الأخرى المنشورة عندما أخذ يكثر من نظم الشعر الجديد ظنا منه ان محرر المجلة لا يعجبه إلا هذا النمط، ومع ذلك لم تلب المجلة طموحه، لانه لم يكن يعلم ان جميع قصائده قد أرسلت خطأ إلى مقر مجلة عاطلة عن العمل. وبذلك يكون الراوي أكثر معرفة من الشخصية ذاتها.

وفي قصة (حكاية امرأة) نجد الراوي خبيرا بالحقيقة التي أخفتها العجوز (الشخصية المحورية) على الركاب الثلاثة وهي تتحدث إليهم داخل الحافلة عن ماضيها مع زوجها الذي اتهمته بالخيانة ونكران نعمة جمالها المتميز، فيقول الراوي: " لو عرفتني المرأة لما ارتفع لها صوت وربما آثرت السكوت ولو اضطرت لأن تحكي لجاء صوتها واطئا مخذولا يحمل تلفيقه وأكاذيبه..

قبل ثلاثين عاما، اعرفها وأعرفه، كان زوجها إنسانا هادئا مسالما ودودا مستورا محبوبا وطيبا حد اللعنة، أحبها بجنون، لكنها - اللعينة - تنمرت وقد صارت عدوانية

(1) م . ن /50 .

شرسة برغم عمر زواجها تحمل أشياء أكثر سوءا، لكنه عندما اقتنع وتأكد أنها ما عادت خالصة له هجرها وطلقها دون تردد.. "[1].

من الملاحظ أن الراوي قد عكس تماما الصورة التي نقلتها المرأة العجوز عن زوجها في الماضي البعيد من غير أن نجد أي دليل يثبت مصداقية قوله هذا، وقد بدا أيضا انه منحاز انحيازا واضحا إلى صف الزوج بالاعتماد على رؤيته الخلفية التي استطاع من خلالها ان يكشف الستار عن ما دار بين طيات حياتهما الزوجية ويصور تصرفاتهما تجاه بعضهما بعضا بهذا النحو المغاير تماما لما قالته، ثم ان الراوي حاول أن يرهن ما ادعته المرأة على زوجها من كذب وتلفيق - حسب قوله - بعدم معرفتها لشخصه عندما كانت تحكي حكايتها في لحافلة، ولا يعد ذلك مبررا كافيا للقول بأنها كاذبة، فربما تكون قد عرفته لكنها تعمدت الحديث بصوت مرتفع.

2. الرؤية مع أو (الرؤية المصاحبة):

وفي هذه الحالة تتكافأ معرفة الراوي مع معرفة الشخصية القصصية، أي ما يعلمه الراوي تعلمه الشخصية أيضا، وما لا يعمله الراوي لا تعمله الشخصية، فالنسبة متوازنة بين الطرفين لانهما على قدر مساو من المعرفة بمجريات الأحداث.

وتقدم المادة الحكائية هنا اما بـ (ضمير المتكلم) أو بـ (ضمير الغائب)، ولكن دائما حسب الرؤية التي يمتلكها شخص واحد [2]، بمعنى أن المسار السردي يبقى ضمن إطار الرؤية المصاحبة اذا كان ثمة انتقال من الضمير الاول إلى الثاني. ويكثر هذا النمط من الرؤى في قصص (أنور عبد العزيز)، من ذلك ما أورده الراوي في قصة (الحلم)، " الليلة تقسو بردا، تمتد يدي لبطانية ملقاة في زاوية المأوى ألف بها رجلي اللتين جمدهما

(1) جدار الغزلان / 74-75 .

(2) ينظر: الفن الروائي عند غادة السمان / 163 .

البرد.. أضواء السيارات الخاطفة وحركة أشباح المارة عبر الطريق ونقط الضوء المشتعلة في غرف البيوت المحيطة بي تحدد فجر يوم جديد، هذا البرد اللعين جعلني ألقي البطانية مندفعا نحو خارج المأوى.. عندما كنت أحرك قدمي بقوة على الرصيف المواجه للمبنى، كنت أستعيد يقظة تامة أخذت تحتلني بوضوح..حين ابتعدت عن المبنى، كان الشارع يمتلئ بأناس كثيرين، كنت منتشيا بالفجر وضائعا، لكنني لم اكن وحيدا.. " [1].

يبدو ان الراوي هنا قد اتخذ من نفسه موضوعا للسرد مستعينا بـ (ضمير المتكلم) الذي يعبر عن " وجهة نظر شخصية واحدة فقط " [2]، ومن الممكن أن تجمع هذه الشخصية بين كياني الراوي والبطل، لكن هذا التطابق يحول بالتأكيد دون قدرة المتكلم على التحكم - يقينا - بما سيحصل له في المستقبل، وفي المقطع السابق لم نجد الراوي عارفا بأحواله الذاتية إلا في حدود ما يحصل له في الزمن الحاضر مع إشارته إلى شيء من الماضي عندما كان (على الرصيف المواجه للمبنى)، فجاء علمه بالأشياء على قدر معرفته بها، لكنه ظل متفائلا بولادة أمل جديد وتائها في الوقت ذاته بين موجات حلمه الصاخب.

وتتجسد (الرؤية مع) في أنموذج آخر ينتقل فيه الراوي من ضمير المتكلم إلى ضميرالغائب شاكيا حالة الملل التي هو فيها بعد ان أحيل على التقاعد، " ضاع وجهك يا أبي.. ويضيع وجهي الآن، يتيه ويضمحل بعزلة مرة قاسية، لكن حب الحياة الذي يصخب هادرا فوارا موارا في جسدي وروحي ودمي وعقلي، ولأنني أكره حالة السكون فأنا أظل أتصفح الوجوه - في سياحتي اليومية - عل وجها يصافح عيني، فلا أجد، كنت أعرف العشرات والمئات، ومرت سنة وأكثر، أرى وجوها خاطفة تتوقف

(1) طائر الجنون / 12 – 13 .
(2) فن كتابه الرواية: ديان دوات فاير، ت: د . عبد الستار جواد / 21 .

لحظات، ثم تسرع، فالوقت ثمين، والناس مذهولون مسرعون، لا يعنيهم حزن إنسان مكابر ما يزال يصر على أن يجد أو يعثر على من يقفون ويتحدثون له بكلام، أي كلام، ليمسحوا الحزن الثقيل عن عقله وروحه.. "[1].

فنلاحظ ان تغير شكل الضمير من (المتكلم) إلى (الغائب) لم يغير من نمط الرؤية التي اتضحت فيها محدودية علم الراوي وهو يروي عن ذاته، بدءا بتشبيه وضعه بوضع والده في الماضي عندما كان يفتقد أصدقاء ضيع الزمن ملامح وجوههم في خاتمة العمر وقد ضاع وجهة هو الآخر، ومن ثم السياحة اليومية التي يقوم بها الراوي (المتكلم) أملا في الالتقاء بشخص يخفف عنه حدة السام والملل الذي يعيشه، وانتهاء بالرغبة الجامحة والإصرار الشديد على مواجهة واقع الحال تشبثا بحب الحياة بعد الوصول إلى آخر محطة من محطاتها. إذن فمعرفة الراوي مساوية تماما لمعرفة الشخصية كونه مثل أناها الذاتي في الماضي والحاضر.

وبالنمط نفسه يحكي لنا الراوي في قصة أخرى ملاحظاته على السيدة التي دخلت مع زوجها المصاب إلى المستشفى وتحديدا في غرفته الراقد فيها، " كانت حازمة نشيطة تود أن تفعل شيئا، لم تفقد هذه المرأة اتزانها، وكانت تنقل نظرها بيني وبين القروية وابنها، وبرغم ترقبها اليقظ لحالة زوجها، عرفت شيئا عن حالتي وواست القروية ولم تنس ترتيب أغطية السرير وتنظيم محتويات الدولاب الصغير، لاحظت شيئا، المرأة كانت تدخن بشراهة وقدمت لي سكارة بمودة " [2].

من الواضح ان الراوي سجل ما كان يبدو لعينيه ولعيني القروية وابنها الراقدين معه في نفس الغرفة من ملاحظات لم تتعد حدود السلوك المرئي لتلك السيدة، وهو يتابع

(1) طائر الماء / 63 .
(2) النهر والذاكرة / 58 .

حركاتها خطوة بخطوة. إنه يعلم عنها فقط ما تعلمه هاتان الشخصيتان، أما بالنسبة لزوج السيدة، فقد تم التعرف على ما آل بـه إلى دخـول المستشـفى في نهايـة القصـة، " وبصـعوبة قـال جملة قصيرة وصفت كيف انه أراد عبور الشارع وان سيارة رعناء أصابته وهربـت، لم أره يتحـدث في شيء لكنه بدا عنيدا عندما كانت تراوغه في ان يبقى يوما آخر كما نصح الطبيب، لم يكن يريـد البقاء، كان يستعجل مغادرة هذا المبنى، عندما زاره أولاده عجبت لهذا اللقاء، لم يقل شيئا، كـانوا ينظرون إليه ببرود، كان يحدق في الجدار المقابل، كان يبدو كمن يحمل عـذابا دفينـا "[1]. وبهـذا يكون الراوي قد أشار إلى وجوده الفعلي في النص عن طريق (ضمير المتكلم) عارفا بظواهر الامـور لا بدواخلها شأنه في ذلك شأن الشخصيتين اللتين كانتا بصحبته داخل الغرفة.

3- الرؤية من الخارج أو (الرؤية الخارجية):

ويكون الراوي في هذا النوع اقل معرفة بالأحداث من جميع الشخصـيات، وهـو يعتمـد في رؤيته لها اعتمادا كليا على وصف ما يراه ويسـمعه مـن الشخصـية وصـفا ظاهريـا خاليـا مـن أي تدخل أو تأويل[2]، وبالتالي فهو شاهد على تصرفاتها فقط وليس بمقدوره النفـاذ إلى قـرارة نفسـها أو الاطلاع على أفكارها ونواياها. ومن النماذج التي تمثل هذا النمط ما نقرأه في قصـة (الضـفدع)، إذ نجد الراوي يطل من الخارج على شخصية (البطل) وما يحيط بـه، " دقـائق ويـنهض وكضـفدع مبلول منقوع بالمطر، يلتجئ للمقهـى غـير متوقـف عنـد المـدفأة، مجتـازا موائـد اللاعبـين، مهمـلا الوقوف مع المصطفين المتزاحمين أمام التلفزيون، مسرعا لذلك القبو السري ليغيب فيه ثـم يعـاود صعوده بيدين فارغتين

(1) م . ن / 60 .
(2) ينظر: بنية النص السردي / 48 .

ودون أن يبدو عليه انه فعل شيئا في ذلك القبو، ثم العودة - رغم استمرار البرد وخفق الريح ورذاذ المطر - للدكة الحجرية.. " [1].

فالراوي لم يستطع رصد ما قام به البطل داخل القبو، وان أشار إلى انه لم يفعل شيئا لكنه قرن ذلك بجملة (يبدو عليه)، أي انه اعتمد على وصف المظهر الخارجي فقط، وربما كان (القبو) الذي يعد مخبأ لهذه الشخصية تلميحا يمثل إحدى خفاياها التي عجز الراوي عن اكتشافها رغم متابعته المستمرة لسلوكها حتى في فصل الصيف، " ومع مطلع الصيف ولفح الرياح الساخنة خلت رؤوس رواد المقهى من أغطيتها وأكتاف كثيرين من ستراتهم وبلوزاتهم، ما ظلت غير القمصان الخفيفة أو الدشاديش المفردة ورغم ظهور الثلج الذي تكدس في براد الماء، وظهور الزي الأبيض الخفيف على شرطي المرور، فإنه ما تخفف من كومة الملابس المتراكمة التي كان يرتديها بل وأضاف لها جوربين صوفيين ثخينين لرجليه اللتين عانتا من العري طيلة قسوة البرد، وما حدث في الصيف من تغيير كان هجره الوقوف والفرجة على موائد اللاعبين وهجر زاوية التلفزيون وحتى الدكة الحجرية أهملها وبدا لمن يتفقده انه هجر المقهى والمكان كله " [2].

ان طبيعة (البطل) المغايرة لطبيعة البشر هي التي جعلت الراوي يطلق عليه اسم (الضفدع) لما لاحظه من أشياء غريبة على هذا الإنسان الذي لم توح تصرفاته مع الناس بالجنون أو التسول، ولكنها شكلت لغزا استعصى على الراوي حله، وهو يقر بهذا في قوله: " في مرة خطر لي أن أسأل النادل عن سر علاقته بالمقهى، لكنني قمعت ذلك الفضول في نفسي، إذ ما وجدت أحدا في المقهى - رغم ترددي عليه لأشهر - يذكر هذا المحزون أو يشير إليه حتى بكلمة أو تعليق، ظل ذلك المخزون لغزا ومسالة غير محلولة

(1) الضفدع: أنور عبد العزيز، جريدة (مستقبل العراق)، الموصل ع6، س 2004 / 5 .
(2) م . ن / 5 .

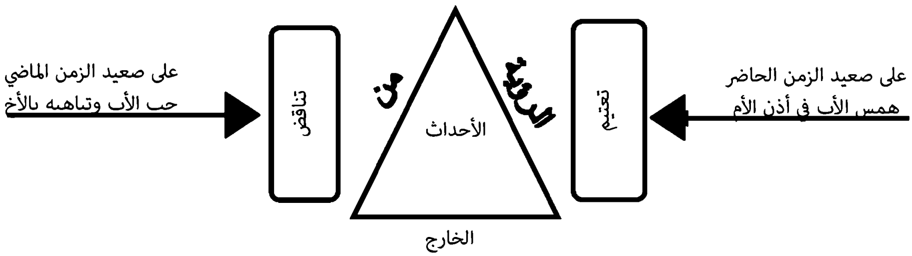
في خاطري " [1]. وهكذا فإن النظرة السطحية على الشخصية (محور الحكي) والعالم الذي تعيش فيه بينت جهل الراوي بحقيقة أمرها رغم ارتياده إلى مكانها المعتاد مدة كافية للاطلاع عليها عن كثب، بيد انه بقي أقل علما حتى من النادل الذي لم يتجرأ على سؤاله لئلا يدخل ذلك في باب الفضول كما قال، مكتفيا بما شاهده حسب.

وثمة مقطع من قصة (النهر والذاكرة) تتضح فيه الرؤية الخارجية ماثلة بقول الراوي: " مرة جاء أبي غاضبا، همس كلمات في اذن أمي وعندما أخذت تدافع عن أخي طالب الثانوية راح يشتمها بصوت عصبي. كان أبي يبعثر في حقيبة أخي المليئة بالملابس والكتب، ويرمي حاجياته بعيدا وبهمجية، صرت أكره ملامحه، لم أعرف لم فعل ذلك ؟! كنت أعرف انه يحب أخي ويتباهى به، بعد ذلك دخل القائممقام بيتنا، ورئيس العرفاء يسير وراءه، وعندما حاول مسعود أن يدخل طردته أمي، عندما كانوا يفتشون كل غرفة وزاوية، كانت أمي تحتضن أخي بحنان كبير، وتبصق سيلا من شتائم أغرقت أبي والقائممقام ورئيس العرفاء " [2].

فالسياق السردي هنا أبان عن حضور الراوي ووجوده بين مسار الأحداث بوساطة (ضمير المتكلم)، لكن حضوره هذا حدد موقعه الرؤيوي كشاهد فقط لأنه اعتمد على الرصد الخارجي لحركات الشخصيات وأفعالها في نقل الموقف الذي وقع أمامه، والملحظ اللافت للانتباه ان علميته الضئيلة بمجريات الأمور برزت بشكل واضح في وجهين: أحدهما مباشر والآخر غير مباشر، فالمباشر يتمثل في عبارة (همس كلمات في اذن أمي)، ومن المعلوم ان الفعل (همس) يدل على ان الصوت كان واطئا جدا وغير مسموع بالنسبة للراوي وبالتالي لم يتمكن من معرفة تلك الكلمات التي تفوهها

(1) الضفدع / 5 .
(2) النهر والذاكرة: 20 .

الأب في اذن الام، ولو استخدم الفعل(قال) بدلا من (همس) لتبين انه كان بإمكانه سماع الصوت، ولانتفى جهله جزئيا أو كليا بتلك الكلمات التي تعد مفتاحا لما تلا ذلك من أحداث ترتب على ضوئها شعوره بالكره تجاه أبيه. أما غير المباشر فهو اقراره اقرارا صريحا بأن علمه بما يجري هو دون علم الشخصيات الأخرى في عبارة (لم اعرف لم فعل ذلك ؟!) مستفهما ومتعجبا في ذات الوقت، وما تقدم ذكره يمكن ان يعلل هذا الاستفهام، اما التعجب فهو ناتج عن تناقض فعل الأب مع حبه وتباهيه بشخصية الأخ (طالب الإعدادية)، أي أن العلاقة الودية القائمة بينهما مسبقا لا تتلاءم تماما مع ما حدث، بينما لو كانت علاقتهما على العكس من ذلك لما دعت الضرورة إلى تحميل الاستفهام صيغة التعجب، الأمر الذي جعل الراوي لا يمتلك القدرة على إعطاء أي تفسير لما رآه أو سمعه من الشخصيات، لذلك فقد آثر الاستمرار بمتابعة الأمور حتى النهاية. إذن ثمة عاملان تضافرا في أن تكون رؤيته خارجية، أحدهما على صعيد الزمن الحاضر والآخر على صعيد الزمن الماضي. ومن الممكن إيضاح ذلك بالشكل الآتي:



ثانيا: تعدد الرؤى

إذا كانت تقنيات السرد القصصي تتيح للراوي المشاركة في الأحداث والتكلم عن ذاته بحيث يكون راويا وشخصية، فإنها لا تضيق الخناق على الشخصيات الأخرى في القصة، بل تفسح لها المجال أيضا لتقوم بعملية الحكي، وعلى ضوء ذلك يكون النص محتويا على أكثر من راو " يختص كل واحد منهم بسرد قصته، أو على الأقل بسرد قصة مخالفة من حيث زاوية النظر لما يرويه الرواة الآخرون، وهذا ما يسمى عادة بالحكي داخل الحكي"(1)، مما يجعل الرؤى متعددة داخل بنية النص الحكائي الواحد، وسيتم توضيح ذلك من خلال ما يأتي:

1- تعدد الرؤى / تعدد الحدث:

وهنا يمكن لأي شخصية من شخصيات القصة أن تروي شيئا عن وقائع وأحداث حياتها بنفسها (2)، فيصبح الاختلاف بين الرؤى قائما على أساس اختلاف كل حدث ترويه كل شخصية، وذلك ما نرصده في قصة (في زمن مضى)، إذ تضمنت حكاية (وجدية) حكاية أخرى عن الحصان الأشقر رواها الشرطي (متبني وجدية) لشرطي آخر مرافق له في غرفته بالمعسكر، " كنت أسمع أن الخيول تبكي، لم أكن أصدق، وكان حصاني يبكي، دمعات ملأت عينيه أكاد اجن، اقترب مني الشرطي العجوز مشفقا، قال: لا فائدة، لا فائدة، أنت تعذب نفسك، كل النهايات هكذا، رغم حيرتي وحزني ما أزال آمل ان يحرك الحصان قائمته منتفضا بقوة ليشق الريح والصحراء بجريه الجميل، كنت أحلم، اقترب مني الشرطي العجوز، سقاني ماء وربث على كتفي، لا تحزن، انها نهايته، كلمات الشرطي العجوز أفقدتني كل أمل، كنت أحس انه يريد ان

---

(1) بنية النص السردي / 49 .

(2) ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق / 53 .

يقول شيئا آخر، لم ينتظر كثيرا، قال: لا تدعه يتعذب، إنها رصاصة واحدة، قلت: لا، اقتلني معه، ساعات مرت وأنا أربث على ظهر الحصان، أمسد قذاله، أقبل عينيه، أحتضن رقبته وامسح عينيه بمنشفة مبللة " [1]

الراوي في هذا المقطع هو أحد شخصيات القصة وتعود أحداث حكايته التي رواها بطريقة يرهف لها الاحساس وترق لها النفس، إلى زمن سابق للزمن الحاضر بمدى بعيد غير محدد حسب قوله: " ياه، مر على ذلك اليوم سنين وتلك النظرة الشاكية ما زالت محفورة في روحي" [2] ويقصد بذلك نظرة الحصان إليه وهو يتألم من شدة المرض. فالشرطي إذن يمثل الراوي الثاني في البناء العام للنص، وقد قام بسرد جزء من سيرته الذاتية بنفسه، مع الإشارة إلى ان رؤيته للأحداث هي من نمط الرؤية المصاحبة لاعتماده على(ضمير المتكلم) الذي من شأنه الالتصاق بالشخصية القصصية وهي تحكي بعض تجاربها الحياتية، كما يتضح أيضا ان علم الراوي الثاني لم يتقدم على علم الشرطي العجوز الذي كان معه، فالاثنان مطلعان بالدرجة نفسها على حالة الحصان المريض وهو يدني إلى النهاية. وبهذا بدت الرؤية مصاحبة للذات ولشخصية أخرى. ثم بعد ذلك أخذ الراوي الأول يكمل حكايته عن (وجدية) ويختمها بالمقطع الآتي: " كانت خصلة من شعرها ظاهرة برغم انها كانت تحاول ان تلف نفسها وتخفي كل شيء، كانت الخصلة مسرحة، وكانت رائحة عطرة تنبعث من شعرها وملابسها، نهضت من مكاني، صرت أمامها الآن قليلا، كانت تبعد طرفي العباءة المطويين على وجهها، كنت دهشا، أنا أعرف وجدية، ولم أرها تحمل مثل هذا الوجه بخدين محمرين قانيين، وبلون الكحل أسود عميقا في عينيها وأهدابها ولون الدم يصبغ شفتيها، كانت خجلة وتنظر إلي

(1) النهر والذاكرة / 84-85 .

(2) م . ن / 84 .

منكسة الرأس لا تقوى على مواجهة عيني، لم أعرف لم فعلت وجدية ذلك، أوصتني أمي بكل شيء، لم تغفل نصيحة، لكنها لم تحدثني عما أراه في وجه وجدية في هذا الصباح والقطار يقترب من بغداد وشرطي فقير يقف كالرمح متلهفا منتظرا على رصيف المحطة.. "[1].

ان الوصف البراني لملامح (وجدية) حدد نمط رؤية الراوي الأول في هذا المقطع بانها رؤية خارجية وهو لا يعلم ان سبب تجمل (وجدية) بهذا الشكل وخجلها منه هو أنها ستقترن برجل ينتظرها في المحطة رغم انه - أي الراوي المتحدث بـ(ضمير المتكلم) - كان مرافقا لها في سفرها، ويعود كل ما رواه عنها الى زمن ماض بعيد جدا يدلل عليه قوله في مستهل القصة: " كنت في الحادية عشرة من عمري، وكانت بغداد حلما عذبا يغرق روحي بالفرح وأمنية كنت أجدها عسيرة التحقيق لصغير مثلي، أسافر وآخذها معي، أركب القطار الجميل الذي كنت أتحسر عليه عندما اودع والدي في سفراته الكثيرة الى بغداد "[2]. وبذلك يتبين ان الراوي الأول قد حكى بنفسه جزءا من ذكرياته الماضية مع (وجدية) التي تختلف حكايتها تماما عن حكاية الحصان، فلكل منهما راو معين ينطلق من رؤية خاصة تجاه الاحداث. إذن فاختلاف الرواة مع اختلاف الحدث أدى إلى وجود اختلاف بين أشكال الرؤى.

ومن الجدير بالذكر انه بإمكان راوي القصة استخدام رؤيتين أو ثلاث في سرد مادته الحكائية وعدم الاقتصار على نمط واحد فقط [3]. فمثلا في قصة (الشاهد) يعتمد الراوي بشكل عام على رؤيته الخلفية للأحداث التي مر بها البطل (أحمد)، وهو يعلم

(1) النهر والذاكرة / 99 .
(2) م . ن / 74 .
(3) ينظر: بنية النص السردي / 49 .

كل شيء عن هذه الشخصية، ثم نراه يضمن سرده عنها رؤيتين أخريين، إحداهما خارجية والثانية مصاحبة.

ومن خلال الرؤية الخلفية يقول الراوي عن شأن (أحمد) وهو واقف أمام قبر عمته مسترجعا ماضيه: " لم يبت أبوه غير ليلة واحدة، غادرهم في الصباح، كانوا يتحدثون في تلك الليلة، اطمأن أكثر إلى عمه، لكن ملامح الخوف على وجه الصبي أفقدته السكينة، كان عمه ودودا، لكنه تعامل معهما بحذر وكأنهم غرباء، وكان ينظر إليها كلما قال شيئا، لم تنطق بكلمة، لكنه شعر أنها لم تكن راضية وان تركه عندها شيء كريه، لكن أباه رحل وكأنه تحرر من حمل ثقيل، إنه يستعيد الآن ما حدث له، عجيب ان يتذكر ذلك بهذا الوضوح " [1].

فالراوي يعرض الصورة الداخلية للبطل وهو يسترجع أيام الماضي البعيد، مبينا معرفته المطلقة بتفاصيلها الدقيقة التي منها شعور (العم) بعدم رضا زوجته على بقاء (أحمد) في بيتهم، ليكشف بذلك عن تجاوز حدود علمه بالشخصية المحورية والحديث عما يتعلق بنفسية شخصية أخرى مشاركة في القصة، ومع ان رؤيته الخلفية هي المتسلطة على أغلب مقاطعها، لكنه يحيد عن إطارها أحيانا لينتقل إلى الرؤية الخارجية، كما جاء في هذا المقطع، " تضربه عندما يتأخر في كنس غرف الدار، تضربه عندما يتلهى مع صبيان المحلة فيتأخر عن جلب حاجة لها من السوق، عندما يتأفف من العمل اليومي الثقيل بنقل الأفرشة كل عصر في أشهر الصيف الطويلة إلى السطح العالي عبر درجات كثيرة متآكلة "[2].

(1) طائر الجنون / 19 .

(2) طائر الجنون / 21 .

يحاول الراوي هنا أن ينقل لنا واقع الحياة التي عاشها (أحمد) تحت ظل قسوة زوجة عمه، مكتفيا بما رأته عيناه من مشاهد متكررة اختصرها في المقطع المذكور.. وبعد ذلك نجد استخدام الرؤية المصاحبة ماثلة بوضوح في حديثه - أي الراوي - عن نزهته مع الصبيان في ماء الشط، " لم نكن نحس خطرا، وكانت الزاوية الدائرية الصخرية التي تهيج فيها حلقات الماء مندفعة حول نفسها هي الزاوية التي ترقص فيها قلوبنا فرحا واثارة، لم تكن تستغرق إلا لحظات لتدفع بالأنابيب المنفوخة بحمولتها الخفيفة المتقلبة وسط النهر العريض لتنساب بهدوء تكاد تحركه الريح لنبلغ قواعد الجسر العتيق تسترخي عليها وتتأمل المسافة البعيدة التي قطعناها و(الجرداغ) الذي خلفناه بعيدا، كانت تلك نصف الرحلة ثم نكملها سباحة وغناء دافعين بالأنابيب أمامنا لنلحقها بعد ان تتعب أيدينا وأرجلنا أو يتشنج في أحدنا عصب يعطله عن الحركة، كانت أنابيب المطاط أمانا وطمأنينة، عندما نبلغ آخر الرحلة إلى (الدندان) تبدأ رحلة العودة مشيا مع الساحل على الرمل الحار والحصى النائي عراة ضاحكين، أو مرتدين ثيابا يتقاطر منها الماء.. "[1].

من الواضح أن ضمير الـ(أنا) الدال على الجماعة في هذا المقطع قد مثل صحبة الراوي لاصدقائه وهم يتسلون بماء الشط، إذ جاءت رؤيته لكل محطة من محطات الرحلة على قدر رؤيتهم لها، مستخدما صيغة (التخاطب) بين الفينة والأخرى لغرض دفع القارئ إلى متابعة سير الحدث.

إذن ثمة أكثر من رؤية استخدمها الراوي عبر مقاطع حكائية مختلفة تضمنتها قصته التي رواها بشكل يتناوب بين الحزن والألم تارة والفرح والسرور تارة أخرى، ولا

(1) م . ن / 25-26 .

شك ان مبتغاه من ذلك هو جعل القصة متنوعة الأجواء والقسمات، بعيدة عن الطابع المأساوي البحت.

2- **تعدد الرؤى / أحادية الحدث:**

وهنا تقوم عدة شخصيات بقص الحدث نفسه ولكن بصيغ متباينة، " أي ان يروى الحدث الواحد مرات عديدة بتغيير الأسلوب "[1]، وفي كل مرة ترويه شخصية جديدة غير الأولى. وأنموذج ذلك نقرأه في قصة (الغرباء)، إذ تتباين أقوال كثيرة حول واقعة ملفتة للنظر تتمثل في أن جمع من الناس وجدوا أرض القبر المهيأ لجثمان الشخصية المحورية (ربة البيت) نظيفة جدا، وكأن أحدا ما قام بكنسها وتنظيفها، لكن عددا من صغار متسولي المقابر، وكذا حارس المقبرة أدلوا بأقوالهم في هذا الشأن كل حسب رؤيته العينية للمنظر الرهيب، فمنهم من قال: " كانوا ثلاثة بملابس بيض فضفاضة، وبوجوه بيضاء، ولحى بيض، وأياد بيضاء، رأيتهم، لم اقترب منهم، لم يلتفت الي أحد منهم، ما كلموني بشيء ما شعروا حتى بوجودي، كان منظرهم مخيفا، لكنهم - بسرعة وبهمة كبيرة كانوا يلغطون بكلمات لم أسمع مثلها - كنسوا أرض القبر من الحصى والحجارة والأشواك حتى صارت نظيفة كعتبة دارها وبيتها وغرفها، كانوا مسرعين - وفي لحظات وامضة - أنهوا كل شيء.. فجأة غابوا عن نظري "[2]. وبعد ذلك جاء متسول آخر صغير مع أخته وتكلم عما رآه، فقال: " كانوا خمسة وليسوا ثلاثة، وأنا وأختي أختفينا خلف ذلك القبر العالي - انظروا إليه - لرؤية ما يفعلون، كان منظرهم مرعبا وكانت أختي ترتجف باكية وكنت ألح عليها ان تصمت وتهدأ لئلا ينتبهوا الينا..صحيح ان ملابسهم كانت بيضاء، لكنه كانوا بلحى حمراء وعيون حمراء مضيئة

(1) البناء الفني لرواية الحرب في العراق / 65 ؛ تقنيات السرد في النظرية والتطبيق / 36.
(2) طائر الماء / 97 .

وملتمعة.."[1] اما حارس المقبرة فنراه يقول: " لقد رأيتهم، ما الذي أفعله في المقبرة ان كنت غافلا ولست منتبها.. قبل شروق الشمس، بين ظلمة عميقة وخيوط رفيعة من ضوء أبيض، رأيتهم.. كانت المقبرة خالية إلا من أرواح الموتى وبقية أجساد منخورة متهرئة متآكلة، وكان الفضاء والأفق ممتدا أمامي.. صحيح انهم كانوا بعيدين عني، ولم أستطع عدهم، لكنني أجزم - وصدقوني - انهم كانوا ينظفون المكان بنشاط سريع، وبحرص ألا تبقى شوكة أو حصاة في أرض المكان، هذا ما رأيته عندما وصلت، لكنهم كانوا قد ذابوا، أخمن انهم ربما كانوا أربعة أو أكثر، كانوا بيضا كلهم، وقد أشرقت بهم مقبرة السيدة كانت تبدو كمصباح كشف كل شوكة وحصاة وحجر ونملة لتبعدها الأيادي البيضاء بخفة وبلمحة ورفة عين.."[2] ويختتم كل هذه الأقوال طفل صغير آخر قدم لزوج المرأة المتوفاة ريشة طويلة بيضاء دليلا على ما رآه ،" لقد رأيتهم، كلهم كانوا بأجنحة.. أجنحة بيضاء عريضة طويلة.. هذه الريشة سقطت من أحدهم، رأيت ذلك بعيني.." [3] .

فالملاحظ ان المقطع الأول قد أتخذ شكل الرؤية الخارجية في بادئ الأمر، لكن نهايته كشفت عن رؤية القائل الخلفية من خلال تشبيهه نظافة أرض قبر المرأة بنظافة مسكنها الذي تعيش فيه، مخترقا بذلك جدران غرفها ومطلعا على هيئة كل منها.. وبالنسبة للمقطعين الثاني والثالث فقد تجسدت فيهما الرؤية الخارجية بوضوح رغم ان الراوي الأول الحاضر مع الجمع قد ألفت النظر إلى التشكيك في مصداقية كلام المتسول الصغير مع أخته، على أساس ان القبر العالي الذي اختفيا خلفه كان بعيدا بمسافة لا

(1) م . ن / 98 .
(2) طائر الماء / 98-99 .
(3) م . ن / 99 .

تسمح لهما رؤية بريق عيونهم الحمراء. أما حارس المقبرة فهو الذي أوقع نفسه في تناقض مكشوف بين غفلته عنهم وعدم انتباهه إليهم وبين وصفه البراني الدقيق لنشاطهم. وفي المقطع الرابع يتكلم المتسول الصغير عما رآه بإثبات قطعي يؤيد صحة كلامه أو بالأحرى رؤيته لهم من الخارج.

وهكذا يتضح تعدد الرؤى مع تفاوت الأقوال فيما بين الشك واليقين، والزيادة والنقصان.

الخاتمة

الخاتمة

وصولا الى الخطوة الأخيرة من الدراسة يستجلي البحث جملة من النتائج والملاحظات في قصص (أنور عبد العزيز) القصيرة، تتمثل بما يلي:

- شكلت تجارب القاص عبر محطات متنوعة من حياته مصدرا خصبا لأغلب الأفكار والموضوعات التي تناولتها نصوصه القصصية، فمن خلال الالتقاء الشخصي معه تم التعرف على مجمل سيرته الذاتية - وتحديدا- على ما شهدته من اطلاعات جمة على أوجه الحياة المختلفة، وبمقارنتها مع إبداعاته الفنية اتضح ان جزءا كبيرا منها جسد أهم تلك الأوجه الصاخبة بومضات يعلن بريقها عن حالات الفرح والسرور حينا والحزن والاحباط حينا آخر، ومن هنا فقد كانت الأولوية الفائقة معطاة لتقنية الارتداد بوصفها الأداة الرئيسة التي تعين القاص على الاغتراف من فيض الذاكرة.
- غالبا ما جاء مدى الارتداد بعيدا جدا عن آنية الزمن السردي، علما ان هناك ارتدادات عديدة لم يقتصر تحديد مداها على مبتدأ استخدام الراوي للتقنية وإنما في أثناء ما يرويه عبرها أيضا.
- تميزت بعض النصوص القصصية بأن الارتداد فيها يشغل مساحة رحبة من فضائها النصي، أما البعض الآخر فيتميز باحتوائه على اكثر من نوع من انواع الارتداد، وذلك ما رأيناه في قصة (الغرباء) وقصة (وجوه ضائعة).
- لم تحظ تقنية الاستباق بما حظيت به سابقتها، اذ لم يتم ذكرها بنسبة كبيرة على الرغم من ان ما ورد منها دل على تنوع انماطها في عدة نصوص.

- أسهمت كثرة المونولوجات الداخلية الموزعة على مختلف تقنيات السرد في إكساء القصص قيد البحث حلة روايات تيار الوعي الحديثة، ولاسيما المونولوجات التي تمت الى الماضي بصلة وثيقة قائمة على أساس ان الذكريات تشكل حافزا قويا في بعث المونولوج عند الشخصية القصصية.
- كثافة وجود تقنيات العمل السردي في ثلاث مجاميع هي: (الوجه الضائع) و(النهر والذاكرة)، ثم (طائر الماء)، أما المجموعتان الأخريان فان القاص يكاد يضيق نطاقهما بتقنيات فنية محدودة، مع ان طريقته في التعبير عن مضامينها كشفت عن جزالة الاسلوب وبعده عن التكلف أو التصنع، وبالأخص في مجموعته (طائر الجنون) التي ركزت اغلب موضوعاتها القصصية على الجانب العاطفي البحت.
- الحذف المعلن بنوعيه المحدد وغير المحدد اكثر حضورا على المستوى الظاهري للنصوص من الحذف الضمني.
- تأرجحت تقنية المجمل على صعيد الزمن السردي بين الماضي والحاضر والمستقبل، لكنها بدت مرهونة – في الاغلب – مع الاحداث الماضية.
- ظهور تقنية المشهد بشكلين، احدهما عن طريق حوارات تدور بين شخصيات القصة حول موضوع ما، والآخر بطريقة الكاميرا الفنية التي تصور الحدث تصويرا حيا مشحونا بكل حركات الشخصية وايماءاتها.
- كان لآلية الوصف نصيب أوفر من التقنيات الاخرى الخاصة بالحركة الزمنية، وهو ما جعلها تتمتع بخصوصية متفردة ابانت عن اعتناء القاص بدقائق وجزئيات الموصوف، ثم تكراره ذلك في نفس القصة أو في اخرى مغايرة، علما ان معظم مقاطع التقنية الوصفية أتت ممزوجة مع المقاطع السردية.

- تناول الوصف محاور متعددة هي (الشخصية، المكان، الطبيعة) وفي كل منها استوفى تفصيلات جانبين اساسيين، فوصف الشخصية تضمن شكلها الجسدي وطبيعتها الروحية، ووصف المكان تضمن ابعاده الجغرافية والاشياء التي يحتويها، اما الطبيعة فقد تجلى في وصفها الاهتمام البالغ بصورتيها الصامتة والمتحركة.
- عدم التصريح باسم الحبيبة هو الطابع المميز للقصص العاطفية، اذ لم يأت ذكرها بين ثنايا النصوص بتسمية معينة، وانما بنعت (الحلوة) أو (حلوة العينين)، واحيانا تتم الإشارة إليها فقط عن طريق صيغة التأنيث، فضلا عن ان موضوع (الانتظار) شكل المحور الأساس الذي تركز عليه الحديث عنها أملا في الالتقاء بها بعد غياب طويل عن مرأى الحبيب.
- ثمة تكرار في استخدام بعض الأفكار أو الموضوعات بعناوين متباينة، فمثلا حكاية (احمد) في قصة (الشاهد) تناولتها قصة أخرى عنوانها (الحكاية الاخيرة لاحمد سيد صادق)، وكذا حكاية (وجدية) في قصة(في زمن مضى) تكرر محورها في قصة (واقعة الكبش)، ومثل ذلك في (حكاية بدرة) التي ادرج فيها الكاتب ما تضمنته قصته المعنونة بـ (الكلال).
- إيثار رسم ملامح بعض ابطال القصص بطريقة تظهر من خلالها صورة الانسان وهو في آخر أشواط حياته.
- مال القاص الى تسليط الضوء على شخصيات واقعية ذات اطوار غريبة أو غالبا ما تكون مهمشة في الوسط الاجتماعي لضالة شأنها أو بشاعة منظرها، وقد جاء تصويره لمأساة تلك الشخصيات بحسية مرهفة نابعة من اعماق الشعور بهمومها، مبينا في الآن نفسه قوة الصراع الذي تخوضه مع الحياة على

الرغم مما تعانيه، ليشير بذلك الى فطرة النفس الانسانية المحملة بنفحات التحدي ومواجهة الصعاب.

- كثيرا ما يتقمص راوي القصة شخصية البطل ليؤدي دورين في ذات الوقت.
- كان أنموذج البطل الرومانسي ـ هو الغالب على قصص (أنور عبد العزيز) القصيرة، وذلك من خلال صفاته المتمثلة بحب العزلة والانطواء والتحمل بهموم وعذابات شتى صادرة عن رقة مشاعره حتى مع ابسط الاشياء واقلها شأنا.
- سرعة الانتقال من ضمير الى آخر بين مقاطع النص القصصي، وأحيانا بين اسطر المقطع الواحد.
- هيمنة صيغة المسرود وبالاخص المسرود الذاتي على شكل البنى الحكائية، وهو ما يبدو جليا في قصة (النهر والذاكرة) التي يمكن عدها اكثر النصوص التفاتا الى هذا النمط.
- لم تأت صيغة العرض المباشر لأقوال الشخصيات خالية تماما من تدخلات الراوي أو تعليقاته، لكن نسبة وجودها في هذه الصيغة اقل بكثير من نسبتها في المعروض غير المباشر.
- أكثر من يتولى صيغة نقل الأقوال هو الراوي، انطلاقا من كونه شاهدا أو مساهما في الحدث.
- انحياز القاص وتعاطفه مع شخصياته بفاعلية شديدة وحس عال بهمومها واحلامها وبساطة تفكيرها وتطلعاتها نحو المستقبل، مما ينبأ عن رؤيته العالمة بكل شؤونها الحياتية.

- شهدت بعض النصوص تعددا في الرواة، ترتب عليه تنوع رؤاهم في ضوء حدث واحـد أو مجموعة من الأحداث، مما يشير الى ان القاص لم يتكأ في سرده على نسق واحد فقط، بل اعتمد على أنساق بنائية متعددة.
- ندرة استجلاب الخيـال البعيـد جـدا عـن الواقـع الى مضـامين النصـوص، كونهـا ترنـو الى أهداف إنسانية نبيلة.

المراجع

المراجع

أولا : المجاميع القصصية

- **جدار الغزلان، دار الكتب والوثائق، بغداد، ط**1، 2003.
- **طائر الجنون، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط**1، 1993.
- **طائر الماء، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط**1، 2001.
- **النهر والذاكرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،** 1997.
- **الوجه الضائع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط**1، 2001.

ثانيا : القصص المنشورة في الصحف والمجلات

- **أرض الفستق، مجلة الثقافة الجديدة، ع** 309، 2003.
- **أصليل، جريدة الاتجاه الآخر، بغداد،** 2004.
- **زهرة نوفمبر، جريدة وادي الرافدين، الموصل، ع** 26، 2003.
- **الضفدع، جريدة مستقبل العراق، الموصل، ع** 6، 2004.
- **ضوء العشب، مجلة الرافد، ع** 55، 2002.
- **ليلة الجمر، مجلة الموقف الأدبي، ع** 375، 2002.
- **محمية قزح، مجلة الموقف الأدبي، ع** 380، 2002.

ثالثا : الكتب العربية والمترجمة

- **أبحاث في النص الروائي العربي، د. سامي سويدان، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط** 1، 1986.
- **الأدب والدلالة، تزفتان تودوروف، ترجمة: د. محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط** 1، 1996.
- **أركان القصة، أ. م. فورستر، ترجمة: كمال عياد جاد، مراجعة: حسن محمود، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة،** 1960.
- **الأسلوبية والأسلوب، د. عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ط** 3.
- **الأفكار والأسلوب (دراسة في الفن الروائي ولغته)، أ. ف. تشيتشرين، ترجمة: د. حياة شرارة، وزارة الثقافة والفنون، بغداد،** 1978.
- **الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، موريس أبو ناضر، دار النهار للنشر، بيروت،** 1979.
- **ألف ليلة وليلة (تحليل سيميائي - تفكيكي لحكاية حمال بغداد)، د. عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،** 1993.
- **بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط** 2، 1982.

- بناء الرواية، ادوين موير، ترجمة: ابراهيم الصيرفي، مراجعة: د. عبد القادر القط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر، دار الجيل للطباعة، 1965.
- بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، سيزا قاسم، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1985.
- بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي نموذجا 1967-1994)، د. مراد عبد الرحمن مبروك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994.
- البناء الفني لرواية الحرب في العراق (دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة)، د. عبد الله ابراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1988.
- بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990.
- البنية القصصية في رسالة الغفران، حسين الواد، الدار العربية للكتاب، ليبيا -تونس، ط 3، 1977.
- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد محمد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 2، 1993.

- **تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط** 1، 1989.
- **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، د. يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ط** 1، 1990.
- **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، دار الحوار للنشر، اللاذقية، ط** 1، 1997.
- **جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، د. فايز الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط** 2، 1990.
- **الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، طه عبد الفتاح مقلد، مكتبة الشباب، القاهرة،** 1975.
- **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، جيرار جينيت، ترجمة: محمد المعتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر جلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط** 2، 1997.
- **درجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ترجمة: محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط** 1، 1981.
- **الراوي الموقع والشكل (بحث في السرد الروائي)، د. يمنى العيد، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ط** 1، 1986.

- رواية الأصول وأصول الرواية (الرواية والتحليل النفسي)، مارت روبير، ترجمة: وجيه أسعد، مراجعة: أنطون مقدسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987.
- الرومانتيكية، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، 1981.
- الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، د. سعد عبد العزيز، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، 1970.
- الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ترجمة: أسعد رزوق، مراجعة: العوضي الوكيل، مطابع مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1972.
- الزمن والرواية ، أ. أ. مندولا، ترجمة: بكر عباس، مراجعة احسان عباس، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1997.
- السرد في روايات محمد زفزاف، محمد عز الدين التازي، دار الشؤون الثقافية، بغداد.
- السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، د. عبد الله ابراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1992.
- شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي)، بوريس اوسبنسكي، ترجمة: سعيد الغانمي و د. ناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، 1999.

- الشعرية، تزفيطان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1990.
- صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة: د. عبد الستار جواد، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1981.
- عالم الرواية، رولان بورنوف وريال اوئيليه، ترجمة: نهاد التكرلي، مراجعة: فؤاد التكرلي و د. محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1991.
- عالم القصة في سرد طه حسين، أحمد السماوي، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر ط 1، 1996.
- الفضاء الروائي (الرواية في الأردن نموذجا)، د. عبد الرحمن مراشدة، وزارة الثقافة، عمان، 2002.
- الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، د. ابراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2001.
- فضاء المتخيل ورؤيا النقد (قراءات في شعر عبد الله رضوان ونقده)، اعداد وتقديم: زياد أبو لبن، عمان، الطبعة العربية، 2004.
- فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، محمد عزام، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط 1، 1996.
- الفن الروائي عند غادة السمان، عبد العزيز شبيل، دار المعارف للطباعة والنشر تونس، ط 1، 1987.
- فن القصة، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ط 5، 1966.

- فن كتابة الرواية، ديان دوات فاير، ترجمة: د. عبد الستار جواد، مراجعة: عبد الوهاب الوكيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1988.
- في أصول الخطاب النقدي الجديد، تزفتان تودوروف ورولان بارت وامبرتواكسو ومارك انجينو، ترجمة وتقديم: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1987.
- في السرد (دراسات تطبيقية)، عبد الوهاب الرقيق، دار محمد علي الحامي، تونس، ط 1، 1998.
- في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، د. عبد الملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.
- القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)، سعيد يقطين، الدار البيضاء، المغرب.
- القصة السيكولوجية (دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة)، ليون ايدل، ترجمة: محمود السمرة، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت، 1959.
- قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، 1977.
- قضايا الفن الابداعي عند دستويفسكي، م. ب. باختين، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- لسان العرب، ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري، ت 711هـ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر، القاهرة.

- اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)،فاضل ثامر،المركزالثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت، ط 1، 1994.
- المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، د. عبد الله ابراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990.
- مدخل الى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، 1979.
- المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، زياد أبو لبن، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 1994.
- نحو رواية جديدة، الآن روب جرييه، ترجمة: مصطفى ابراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر.
- النص الروائي (تقنيات ومناهج)، بيرنار فاليط، ترجمة: د. رشيد بنحدو، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، 1999.
- نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة: د. حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998.
- نظرية الأدب، اوستن وارين ورينيه ويليك، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1997.

- النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلون، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1996.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.
- نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير، مجموعة مؤلفين، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الاكاديمي والجامعي، دار الخطابي للطباعة والنشر، 1989.
- نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة: ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، 1982.
- النقد البنيوي والنص الروائي (نماذج تحليلية من النقد العربي، الزمن - الفضاء - السرد)، محمد سويرتي، افريقيا الشرق، 1991.
- نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، د. نبيلة ابراهيم، النادي الأدبي، الرياض، 1998.
- الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1999.
- وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، دار اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط 1، 1989.

رابعا : الدوريات

- **إذن، ما الزمن ؟، ريتشارد غيل، ترجمة: خالدة حامد، الموقف الثقافي، ع** 29، **السنة الخامسة،** 2000.
- **الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر وغير المباشر، آن بانفيلد، ترجمة: بشير القمري، آفاق المغرب، ع** 8-9، 1988.
- **أسلوب كتابة الفن القصصي بين الاعتدال والجنون، ليون سرمليون، ترجمة: ميادة نور الدين، الثقافة الاجنبية، ع** 1، **السنة الرابعة والعشرون،** 2003.
- **الأسلوب والدلالة التعبيرية (مداخلة في الحكم الجمالي)، طاهر عبد مسلم، الطليعة الأدبية، ع** 5-6، 1989.
- **إشكالية الزمن الروائي، د. صالح ولعة، الموقف الأدبي، السنة الثانية والثلاثون، ع** 375، 2002.
- **آليات التشكيل السردي في رواية جسر بنات يعقوب، نضال الصالح، الكاتب العربي، ع** 49-50، **السنة التاسعة عشرة،** 2000.
- **آليات القص الرومانسي في عودة الروح، سعاد عبد الوهاب، المجلة العربية للعلوم الانسانية، ع** 73، **السنة التاسعة عشرة،** 2001.
- **الإنشائية الهيكلية، تزفتان تودوروف، ترجمة: مصطفى التواتي، الثقافية الاجنبية، ع** 3، **السنة الثانية،** 1982.
- **البعد ووجهة النظر، واين بوث، ترجمة: علاء العبادي، الثقافة الاجنبية، ع** 2، 1992.

- البيئة في القصة (مقدمة نظرية)، وليد أبو بكر، الأقلام، ع 7، 1989،.
- التحليل البنيوي للسرد، رولان بارت، ترجمة: حسن بحراوي وآخرون، آفاق المغرب، ع 8-9، 1988.
- حــدود السرـد، جــيرار جينيــت، ترجمــة: بنعيسىــ بوحمالــة، آفــاق المغــرب، ع 8-9، 1988.
- زمن السرد في الخطاب القصصي (المازني نموذجا)، د. عزالـدين بـوبيش، المعرفـة، ع 439، السنة التاسعة والثلاثون، 2000.
- السرد في الفن القصصي (رؤية تنظيرية)، د. صبري مسلم، اليرموك، ع 64، 1999.
- السردية (حدود المفهوم)، بول بيرون، ترجمة: د. عبد اللـه ابراهيم، الثقافة الاجنبية، ع 2، 1992.
- الشخصية القصصية في مجموعة (طائر الماء)، د. أحمد جار اللـه، جريدة الحدباء، ع 1312، 27-10-2002.
- ضمير المتكلم في الرواية العراقية، قيس كاظم الجنابي، الموقف الثقافي، ع 30، السنة الخامسة، 2000.
- القاص أنور عبد العزيز والتفكير بصوت مرتفع، صلاح سليم علي، جريدة الجريدة، ع 62، بغداد، 2003.
- مدخل الى التحليل البنيوي الشكلي للسرد، يحيى عارف الكبيسي، الأقلام، ع 5-6، 1997.
- مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة، الرشيد الغزي، الحياة الثقافية، ع 1، 1997.
- مستويات السرد بين التبئير الخارجي والتبئير الداخلي، د. مهند يونس، الأقلام، ع 5-6، 1997.

- مستويات النص السردي الأدبي، جاب لينتفلت، ترجمة: رشيد بنجدو، أفاق المغرب، ع 8-9، 1988.
- مقولات السرد الأدبي، تزفتان تودوروف، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد الصفا، آفاق المغرب، ع 8-9، 1988.
- المكان ودلالاته في رواية العودة الى الشمال، زياد الزغبي، أبحاث اليرموك، ع 2، 1994.
- المنظور الروائي بين النظرية والتطبيق، د. ابراهيم جنداري، الموقف الثقافي، ع 44، السنة الثامنة، 2003.
- الوصف في المملكة السوداء لمحمد خضير، د. فاطمة عيسى جاسم، الموقف الثقافي، ع 34، السنة السادسة، 2001.

خامسا : الرسائل والأطاريح الجامعي

- البناء الفني في ثلاثية البحر لحنا مينه، محمد علي يحيى، اطروحة دكتوراه، جامعة الموصل - كلية الآداب، 2000.
- السرد في قصص جليل القيسي، جاسم حميد جودة، جامعة الموصل - كلية التربية، 1998.
- السردية في النقد الروائي العراقي (1985 - 1996م)، أحمد رشيد وهاب، جامعة بغداد - كلية التربية، 1997.
- غائب طعمة فرمان روائيا (دراسة فنية)، فاطمة عيسى جاسم، اطروحة دكتوراه، جامعة الموصل - كلية الآداب، 1997.

سادسا : اللقاءات

- لقاء مع القاص أنور عبد العزيز في الموصل، 19-4-2004.

تقنيات السرد
وآليات تشكيله الفني

دار غيداء للنشر والتوزيع
تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس : 5353402 6 962+
خلــوي : 95667143 7 962+
ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن
E-mail: darghidaa@gmail.com
9789957480578